

LAS TONALIDADES Y SU SIGNIFICADO. UNA APROXIMACIÓN.

Benet Casablancas *

"¿Por qué *"Les grandes Ailes de l'Amour"* están en *do mayor*? Es un tono que estalla aunque se tomen precauciones."
(Debussy) ¹

¿Por qué una obra en Do Mayor está en este tono y no en otro cualquiera? ¿Cuáles son las razones que explican la prevención de Debussy frente a dicha tonalidad y permiten comprender su asombro? En otro lugar de sus escritos, sin embargo, se refiere Debussy a la misma tonalidad afirmando: "La *Transfiguración* (en alusión a *Muerte y Transfiguración* de R. Strauss) se realiza ante los ojos del público, sin más trucos visibles que grandes acordes de *do Mayor*. Es el tono que da con más exactitud el sentimiento de la eternidad" ². Incluso un compositor como Stravinsky no tiene reparo alguno en comparar dos páginas egregias de Mozart y Beethoven, en este caso escritas ambas en el tono homónimo de do menor, refiriéndose al gran fugato de *La flauta mágica*, el cual -afirma Stravinsky- hace sonar "la nota de la *Heroica* sin el derroche de superior voluntad de Beethoven", y en el que "las alas del terrible ángel están más cerca de lo que jamás habían estado en la música" ³. Los ejemplos mencionados bastan por sí mismos para poner de manifiesto la carga semántica y connotaciones diversas -expresivas pero también de orden cognoscitivo- que las distintas tonalidades conllevan, así como el carácter contradictorio y ambiguo

1. *El Sr. Corchea y otros escritos*. pág. 199. Alianza Editorial. Madrid, 1987 (Debussy se refiere aquí a la obra de J. Guy Ropartz *A Marie endormie*).

2. *Ibidem*, pág. 195.

3. Igor Stravinsky y R. Craft. *Ideas y Recuerdos*, pág. 81. Aymá. Barcelona, 1971.

* Benet Casablancas es profesor de los Cursos de Especialización Musical de la Universidad de Alcalá de Henares.

de dicho campo de significaciones –o tal vez su precisión extrema, si queremos creer a Mendelssohn!–, y su evolución en el tiempo y, por tanto, su esencial *historicidad*. Connotaciones que condicionan, por último y juntamente con una multiplicidad de factores, la elección del compositor y la recepción y *lectura* de la obra por su destinatario final. En las líneas que siguen se hará hincapié en estas cuestiones, así como en la oportunidad de conocer dicho substrato referencial para la mejor comprensión del texto musical, cuyo campo expresivo se verá así ampliado, contextualizando convenientemente su realización final en la ejecución ⁴.

Cabe distinguir, desde un primer momento, entre los elementos de tipo objetivo, relativos a la propia física del sonido y, por tanto, directamente ligados a cuestiones de orden organológico y aquellos de carácter más subjetivo y aparentemente intangibles. Son estos últimos los que centrarán preferentemente nuestra atención. La atribución de determinadas cualidades a los distintos tonos trasciende así –y con permiso del mencionado Stravinsky– toda una retahíla de cuestiones que no pueden de todos modos ser soslayadas, al contribuir a centrar debidamente nuestras afirmaciones. Cuestiones relativas bien sea a aquellos condicionantes de carácter fundamentalmente técnico –como la determinación y distribución del propio espacio sonoro– y ligados a la misma naturaleza y evolución de los instrumentos musicales (por ejemplo, los tonos brillantes para la cuerda, debido a la abundante presencia de cuerdas al aire, o la relación entre alturas absolutas y el color de dichas cuerdas), como aquellos derivados de las especificidades del temperamento en los instrumentos de tecla (con sus casi insolubles dificultades de afinación para algunos tonos), lo que explicaría, *únicamente en determinados tramos históricos*, el origen y naturaleza de determinadas peculiaridades acústicas, empíricas y contrastables, de los diferentes tonos, con el paso del tiempo –y sin que podamos olvidar en este punto la movilidad del diapasón–, progresivamente alejadas de su justificación primera. La realidad anterior puede estar en el origen de las famosas tablas de tonos con sus correspondientes asignaciones de carácter, tan extendidas en el barroco: Cf., por ejemplo y a estos efectos, los adjetivos –algunos de ellos ciertamente pintorescos– asociados a los distintos tonos por autores como Charpentier y Mattheson ⁵, para no remontarnos

4. Otros factores que deben ser considerados incluyen, entre otros, la propia instrumentación, los diferentes tópicos estilísticos –con atención a la función social y política de los distintos aires de danza–, así como aquellos tipos de simbolismos de naturaleza más críptica –vg: numerológico, alfabético, sinestésico, cabalístico, etc.–, todos ellos igualmente necesarios para el mejor conocimiento y acotación del campo expresivo de una obra dada.

5. Así, para Charpentier –que no contempla todas las tonalidades posibles–, do menor se asocia a epítetos como "oscuro y triste", re menor, "grave y devoto", Mib Mayor, "cruel y duro", mi menor, "afeminado, amoroso y lastimero", Sol Mayor, "dulcemente alegre", sol menor, "severo y magnífico", La Mayor, "alegre y campestre", etc. Mattheson, por su parte, les atribuye adjetivos como: Do Mayor, "valiente, alegre", Re Mayor, "incisivo, terco, belicoso, delicado", mi menor, "muy pensativo, quizás un poco ágil, pero no festivo", Fa Mayor, "puede expresar generosidad, determinación, amor", fa menor, "gentil, pesaroso, vana melancolía, angustia", fa # menor, "aflicción, misantrópico", etc. Pueden consultarse a este respecto: P. Citron, *Couperin*, págs 149-50 (Éditions du Seuil. Bourges, 1969) y especialmente P.

aquí a las implicaciones éticas reconocidas muchos siglos antes por Platón a los distintos modos, según su configuración interválica interna, y atendiendo a su concepción ideal del Estado.

De ese modo, y a los efectos que siguen, el valor semántico y connotativo de las tonalidades -en un plano simbólico, y no tanto en su dimensión física u objetiva- será entendido *no* en un sentido absoluto, sino más bien *referencial* (interesando al conjunto de la composición, entendida como un todo orgánico), como bien parece ser entendido y desprenderse de la práctica de los propios compositores, lo que genera ya por sí mismo la oportuna jurisprudencia al respecto, y que eventuales contraejemplos no harían sino confirmar. Se nos concederá que resulte como mínimo pertinente hablar de un sistema de las tonalidades dentro del *corpus* de un compositor determinado. En este sentido, podrían ser citados multitud de trabajos que se inscriben en esta dirección. Es el caso de las observaciones de Mann y Kunze -por citar únicamente dos nombres- relativas a la esfera expresiva abrazada por las distintas tonalidades en el conjunto de la producción de Mozart, tanto en su producción dramática como en la música instrumental⁶. Pero lo que todavía nos parece más importante: Todo ello afecta necesariamente a la propia interpretación al tratarse de un referente más introducido por el compositor en el seno de la obra, un indicio que *completaría* así el sentido y la intencionalidad final de aquella, con independencia de la naturaleza última que reconozcamos a dicha variable: Está claro que el compositor se mueve y actúa en un determinado ámbito de relaciones⁷.

Paralelamente, y en este mismo orden de cosas, determinados tonos parecen asociarse automáticamente a ciertos diseños y figuraciones, susceptibles de una lectura retórica. Así, la gravedad sombría del modo menor casi indefectiblemente implicará el concurso de la figura característica del *lamento* (o tetracordo cromático descendente), cuya culminación se

Williams, *The organ works of J.S. Bach*, Vol. III, pág. 75 (Cambridge University Press. Cambridge, 1984). Vid. asimismo las poéticas descripciones -ya en la era romántica- de Schubart y Hoffmann (F. Blume, *Classic and Romantic Music*. Faber and Faber Ltd. London, 1972; pág. 137). En una dirección de alcance más esotérico se inscriben trabajos como: J. Chaillez y J. Viret, *Le symbolisme de la gamme (La Revue Musicale*, double número 408-409. París, 1988), o H.E. Lauer, "The evolution of the music through changes in tone-systems" (incluido en el volumen *Cosmic Music*, editado por J. Godwin, Inner Traditions, Rochester, 1989).

6. Mann, V., *The Operas of Mozart* (Cassell. London, 1977) y Kunze, S., *Las operas de Mozart*. Alianza Editorial. Madrid, 1990). Cuestión que, en un plano más general, ha sido tratada por muy diversos autores. Vid. al respecto las observaciones de Hanns Keller contenidas en su artículo: "Key Characteristics" (*Essays on Music*; ed. by Ch. Wintle. Cambridge University Press, 1994, pp. 158-68), en el que éste distingue entre aquellas características que obedecen a un origen objetivo -*acústicas y asociativas*- de las de tipo *psicológico*, con interesantes alusiones a su respectivo papel en el universo expresivo de Mozart. Para un estudio más exhaustivo, vid.: Rita Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Studies in Musicology, n° 67 (UMI, Ann Arbor, Michigan, 1983).

7. Es interesante, en ese punto, señalar -por ej.- el simbolismo asociado por el compositor contemporáneo E. Denisov (n. 1929), en varias de sus obras, a los acordes de Re Mayor = Deus, y Sol Mayor = Gott. Acordes perfectos que actúan no tanto como centros tonales, sino que adquieren una función de color: simbolizan la luz!

encuentra, sin duda alguna, en la *Misa en si menor* de J.S. Bach (*Cruxifixus*, en mi menor) y en el gran torso inacabado que representa la *Misa en do menor* Kv. 427 de Mozart (*Qui tollis*, en sol menor). No puede así sorprendernos la recurrencia de dicho tópico en el *Preliudio Op. 28 Nr. 20* -Largo- en do menor de Chopin, pieza caracterizada por su tono elegíaco, a la manera de una marcha fúnebre. Llegados a este punto, una constatación se impone y que casi nos parecería una obviedad si no se olvidase tan a menudo: Los grandes compositores suelen poseer un profundo conocimiento de la tradición, lo que les acredita al mismo tiempo como sabios. En efecto: dos autores bien distintos y alejados en el tiempo como Verdi y Prokofiev confirman lo dicho. Y así, mientras el viejo Verdi introduce irónicamente la figura del *lamento* en su ópera *Falstaff* al aludir a sus pecados -"Voi siete nel peccato!#" 8, Prokofiev hace lo propio en los compases iniciales del primer movimiento de su *Sonata para piano Nr.2 Op.14*, escrita en la grave tonalidad de re menor. Qué distintas las connotaciones expresivas y estilísticas de su última aportación al género (la otoñal *Sonata Nr.9 Op.103*, oponiendo un translúcido y elegante, casi impasible, Do Mayor a las apasionadas y más sombrías resonancias *Sturm und Drang* de la obra precedente⁹.

El aria "My father! Ah! methinks I see" del oratorio *Hércules* de Händel, una de las piezas más intensas de la vasta producción del autor y, en algunos aspectos, una de las páginas más próximas a J.S. Bach, extrae su enorme fuerza de la contraposición inusual de planos tonales. A una primera parte de carácter elegíaco en la que Iolus llora la muerte de su padre, le sigue una sección central sujeta a la tonalidad relativa de Mi \flat Mayor, que introduce un sentido momentáneo de consolación ("Reposa en paz, sombra querida")¹⁰. Es entonces cuando -habiendo llegado a un punto de no retorno - Händel transgrede inesperadamente la simetría tonal convencional del *da capo*, evitando por una parte volver a la tonalidad inicial de Do menor, pero al mismo tiempo negando el efecto consolador alcanzado en la sección anterior en modo mayor: Finalmente, optará por mantener la misma tónica -Mi \flat - pero oscureciéndola

8. Figura ya utilizada por J.S. Bach al aludir a los hipócritas en su *Cantata BVV 179 "Siebe su, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei"*.

9. Abundando en ello: Mozart basará la arquitectura portentosa del Finale del Acto II de *Nozze di Figaro*, rayano en los mil compases de extensión, en la virtualidad simbólica de los tonos, lo que se refleja en el propio plan tonal del mismo, una de las arquitecturas musicales más grandiosas de todo el S. XVIII. Acogido al noble tono de Mi \flat M, el finale se acoge a una disposición ascendente de tonalidades (llegando hasta Sol Mayor) que retornarán por quintas sucesivas al punto de partida: Mi \flat Mayor, tonalidad "noble" y como tal asociada al personaje del Conde, quien, victorioso, parece imponerse momentáneamente frente a los planes de Figaro, al que se asocia el tono contrapuesto de Re Mayor, tonalidad principal de la obra (contraposición en la que Mi \flat aparece como napolitana respecto de la tonalidad de Re M, postergándose así el desenlace!). Obsérvese -más recientemente- la recurrencia de la misma tonalidad noble y heroica de Mi \flat M en la obra de Schönberg, incluyendo la correspondiente a su período serial: *Suite Op 29, Oda a Napoleón* - tono del "Emperador" (sic)-, el *Concierto para piano*, etc.

10. La misma tonalidad reservada por Haydn para la VII de sus *Últimas Palabras Op.51 (Hob. XX/1.C.)*: "Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu".

con el concurso de un *disonante* sol b, todo ello de forma ciertamente sorprendente y causando un memorable efecto (tonalidad esta última-mi b menor- que Charpentier había calificado como "affreux", "horrible")¹¹:

do menor → Mi b Mayor → ¡mi b menor!
(do menor)

A ello cabe añadir una última precisión, relativa al hecho de que muy pocas obras escritas en modo menor terminan con el acorde perfecto menor. Se impone en su lugar la así denominada comúnmente cadencia "de picardía", lo que viene a confirmar la percepción inestable y **disonante** de dicho acorde¹²:

Ejemplo 1

The image contains three musical examples. The first two are in 3/4 time and show a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The first example starts with a piano (p) dynamic. The second example shows a similar structure. The third example is also in 3/4 time and shows a more complex melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. All three examples end with a cadence in a major key, illustrating the 'Picardy cadence'.

El mencionado sonido -sol b o fa #- encarna simbólicamente el grado máximo de alejamiento -o "extrañamiento", si se prefiere- de la tónica, y por tanto adquiere a menudo un fuerte carácter *disonante*, lo que nos advierte del carácter particularmente intenso de las pie-

11. Dos casos más próximos de empleo de dicha tonalidad -opaca, oscura y, sin duda, poco frecuente- pueden observarse en la *Sinfonía Nr. 6 Op. 111* de Prokofiev y el 15º y último de los cuartetos de cuerda de Shostakovich -*Op. 144*-, ambas obras caracterizadas -frente al triunfalismo oficial entonces en boga- por su desazón vital y su elígiaca y desolada evocación de las tierras rusas.

12. Cf. sobre este particular: Nicolaus Harmoncourt, *Le discours musical*, Gallimard, 1984, cap. "Système sonore et intonation", en especial pág. 82 y ss. Cadencia de picardía que promoverá paulatinamente sus proporciones a las dimensiones de una auténtica sección conclusiva -cuando no de un movimiento entero-, en concordancia con el sentido teleológico del discurso, y entendida como resolución o desenlace de todos los conflictos suscitados con anterioridad (Víd. por ej., Beethoven, *Sinfonía Nr. 5*, pero también, Haydn, *Sinfonía Nr 95*, en idéntico tono de do m). Evolución del modo menor al mayor que, en el romanticismo, llegará a constituirse en lugar común de la nueva concepción sinfónica, a menudo con una clara intencionalidad programática.

zas -más bien escasas- adscritas a dicha tonalidad. Hemos aludido anteriormente al período *Sturm und Drang* de Haydn. Una de sus realizaciones más genuinas en este terreno viene constituida por la emblemática *Sinfonía Nr. 45 "Los Adioses"*, escrita en la ardiente tonalidad de fa# menor, tonalidad que volveremos a encontrar en un movimiento tan emotivo como el tiempo lento del *Concierto para piano Kv.488* de Mozart, y que sería igualmente adoptada por C.Ph.E.Bach en su radical y visionaria *Freye Fantasie en fa sostenido menor Wq. 67*, de 1787, posterior en un año al concierto mozartiano¹³. El simbolismo puede, en efecto, alcanzar inclusive -y por extensión- a las notas aisladas. Quizás la constata más relevante de lo que decimos venga determinada por la concurrencia en distintos ejemplos de la nota fa#, en ella misma imagen alusiva del "diabolus in musica" o relación de tritono (señalando la distancia más lejana, en el ciclo cerrado de quintas, respecto de la tónica do)¹⁴. Será un estremecedor crescendo sobre esta nota en solitario -seguido del correspondiente disminuyendo- el que deje en suspenso la conclusión del Acto II de *Moses und Aaron* de Schönberg, en un punto en el que la angustiante interpelación de Moses no parece encontrar adecuada respuesta (como es sabido, la ópera quedaría inacabada). Pero las implicaciones oscuras de la mencionada nota fa# estaban ya presentes al comienzo mismo de las oberturas *Leonora Nr.2* y *Nr.3* de Beethoven, al yuxtaponerse allí directamente a la escala diatónica de la tonalidad principal de Do Mayor (a modo de elocuente evocación de la lobreteza de las mazmorras:

Ejemplo 2

The image shows a musical score for 'Ejemplo 2' in 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The key signature has one sharp (F#). The score begins with a forte (ff) dynamic and a crescendo leading to a piano (p) dynamic with a 'dim...' marking. The piano part features a melodic line with slurs and accents, while the bass part provides harmonic support with chords and single notes. The score ends with 'etc.' and a double bar line.

Mahler enlaza directamente los modos mayor y menor de una fundamental común (procedimiento que, en su delicada irisación armónica, remite a los típicos claroscuros tona-

13. Para no referirnos a casos ulteriores, caracterizados todos ellos por su particular intensidad emocional, como -por citar sólo algunos- el del propio Beethoven (*Sonata para piano Op. 106 "Hammerklavier"*, Adagio sostenuto), Schumann (*Grosse Sonata Nr. 1, Op. 11*), Scriabin (*Sonatas Nr. 3. Op. 23 y Nr. 4. Op. 30*, esta última en Fa# Mayor), o Shostakovich (*Cuarteto Nr. 14 en fa# menor Op. 142*).

14. O en el caso de la ópera *Wozzeck*, de Alban Berg, la significación trágica y fatalista asociada a la nota si (sensible por *antonomasia*, y que debe, por tanto, conducir necesaria e inexorablemente a la tónica do). Esta misma nota si (do b) será la última que emita la voz en la canción de R. Strauss "Im Abendrot" (que cierra los *Vier Letzte Lieder*), sosteniendo la palabra "Tod" (muerte).

les de la música de Schubert¹⁵) en el 4º de los *Lieder eines fahrenden Gesellen* (op. 17 y ss.), que acompaña las palabras "He partido en la noche tranquila; en la noche tranquila hube de atravesar los lóbregos parajes" ("Ich bin ausgegangen in stiller Nacht, in stiller Nacht wohl über die dunkle Haide"), a las que confiere una pátina de sutil ironía:

Ejemplo 3



Las distintas tonalidades establecen así arcos expresivos que se extienden en el tiempo más allá de autores, épocas o realizaciones concretas. La misma tonalidad de Mi Mayor en la que establece Händel el punto culminante de su oratorio *El Mesías* –nos referimos al aria "Yo sé que mi redentor vive", particularmente cálida y recogida– será escogida años más tarde por Beethoven –de quien conocemos su admiración por la música del compositor sajón– para dar cuerpo a una de las páginas más elevadas de su último estilo, la *Sonata para piano Op. 106*, cuyo último movimiento –en forma de tema y variaciones– parece hacer suya aquella noble expresividad que tan bien encarna la referida página händeliana. Tonalidad calificada de "esotérica, supraterrrenal, y proclive al ensimismamiento", por Kunze¹⁶, y cuya radiante, casi irreal luminosidad reservará Messiaen para las dos grandes Loas a la Eternidad y a la Inmortalidad de Jesús de su *Quatuor pour la fin des temps*¹⁷.

La tonalidad de Do Mayor. Notas para una genealogía.

Con las anteriores observaciones nos hemos ido aproximando a una tonalidad –Do Mayor– cuyo seguimiento histórico resulta muy ilustrativo respecto de algunas de las consideraciones vertidas a lo largo del presente trabajo, al abarcar una rica gama de significados que

15. Por ej., en el movimiento inicial del *Cuarteto de cuerda en la menor D. 804*.

16. Ob. cit., pág 57.

17. Otros movimientos lentos de Messiaen anteriores a 1944 comparten esta misma tonalidad, con su expresión contemplativa y sus elementos de plegaria. Cf. a este respecto el cap. "Christianity and Symbolism" incluido en la monografía de R.S. Johnson consagrada al compositor francés; J.M. Dent & Sons Ltd., London, 1989, pp. 40-5.

se extiende desde la idea de *simplicidad* (eventualmente ligada a la rememoración de la infancia) a la expresión mayestática y solemne, a menudo con ribetes épicos, y cuyo contenido simbólico podrá evolucionar desde la pureza cristalina y transparencia moral de *La Flauta Mágica* a la representación de lo sublime, del distanciamiento emocional y suprema elegancia que preside el estilo tardío de Mozart y Beethoven a la neutralidad expresiva del neoclasicismo, del carácter afirmativo *por definición* y su concepción como meta última de un proceso iniciático de perfección a su personificación *-por antonomasia-* del orden tonal, hasta llegar a erigirse *-finalmente-* en imagen de la pedantería y la vulgaridad, y por ello vehículo privilegiado de la parodia.

Uno de los mejores ejemplos de la dimensión apodíctica apuntada, lo constituye el Preludio que abre el primer volumen del *Clave bien Temperado*, al definir perfectamente y en toda su plenitud el campo de acción epistemológico de la tonalidad moderna, como pórtico a una portentosa *quête* que se desarrolla a lo largo de todo el arco tonal¹⁸. Tonalidad axiomática "par excellence", Do Mayor se constituye igualmente en tonalidad básica de la ópera *Così fan tutte* de Mozart, acogiendo, con su carácter de *demonstración* y asociado a un perfil armónico definido por superiores niveles de redundancia, las geométricas simetrías de la trama argumental tan sabiamente urdida por Da Ponte, con su juego de reflejos y correspondencias (de *La Mettrie* a *Les liaisons dangereuses*); teorema cuyo valor *expositivo* no excluye *-como puede comprobarse en nuestro ejemplo-* su propia *refutatio*, en lo que cabe considerar el nudo dramático de la obra entera. Obra que en su día escandalizara a Beethoven (reservas compartidas igualmente por Wagner¹⁹), quien no podía comprender cómo el autor de la fábula moral ilustrada aplicaba tan excelsa música a un asunto cuanto menos amoral, su distanciamiento ya plenamente irónico, como corresponde a su adscripción plena al estilo tardío del salzburgués, se halla sin duda en el origen de las dificultades que han acompañado tradicionalmente la recepción posterior de la ópera:

18. Llegando inclusive a integrar, tangencialmente y en la voz media, el motivo B-A-C-H. Datando de las mismas fechas en que ve igualmente la luz el *Tratado de Armonía* de Rameau *"reduite à ses Principes naturels"*, la obra de Bach tiene un ilustre precedente en la colección organística *Ariadna Musicae* de Fischer, de título suficientemente indicativo respecto de su disposición a modo de búsqueda a través de las distintas tonalidades, ejemplificada asimismo en otro precedente, en este caso atribuido *-se trataría de una obra de juventud-* al propio J.S. Bach. Nos referimos a la pieza para órgano *Kleines Harmonisches Labyrinth BWV 591*. En otro orden de cosas, y al hilo de las anteriores consideraciones, el diseño general de la *Sonata para piano Op. 53 "Waldstein"* de Beethoven, y en particular de su 1^{er} mvto, con su carácter activo y aventurero, justificaría el paralelismo literario establecido por Schering entre dicha obra y la *Odisea* (libro 23) de Homero.

19. Corroborando en este punto el sentir de Beethoven, Wagner se complacía en señalar, irónica y justamente como mérito de Mozart, que éste no hubiese podido escribir para *Così* música de la categoría de la de *Nozze o Don Giovanni*.

Ejemplo 4

Co — si fan tut — te! Co — si - fan tut — te!

Distintos autores se han referido a la posible interpretación en clave masónica de algunas introducciones lentas del período clásico²⁰, caracterizadas por su proceso tonal de carácter centrípeto y de afirmación progresiva de la tonalidad principal, y de las correspondientes a los *Cuartetos Kv. 465 Disonancias* de Mozart y *Op. 59 Nr.3* de Beethoven, ambos en Do Mayor, constituyen dos excelentes ejemplos. Proceso sostenido –en la exigente pieza de Mozart– por una disposición del bajo reminiscente del *lamento*, como pórtico necesario a la divina serenidad del Allegro, y en el caso de la obra de Beethoven (cabe recordar aquí la confesión masónica de su maestro Neefe), sumergiéndose rápidamente en la región de la SD menor, para dar seguidamente paso a la imperiosa eclosión de la tonalidad principal y con ella al Allegro subsiguiente, que prorrumpe en una atlética –casi tautológica– afirmación de la tríada de Do M. Sólo entonces alcanza dicha tonalidad toda su fuerza, lo que nos recuerda, una vez más y por si ello fuera todavía necesario, que, en el clasicismo, el peso específico de los materiales no reside en ellos mismos, sino en el lugar y función que los mismos detentan en el seno orgánico de la composición. El simbolismo iniciático de *La Flauta Mágica* de Mozart, que nos había conducido –a través de un tortuoso camino de perfección– del pavoroso do m del preludio coral fugado (al que se refería Stravinsky) al diáfano Do M de la melodía de la flauta de Tamino –con la simplicidad genial concedida tan sólo a los más grandes–, hasta alcanzar la luz irradiante del conocimiento y en plena sintonía con el pensamiento iluminista de la época, encuentra de ese modo su plasmación en el terreno absoluto de la música instrumental²¹. Proceso similar al operado por Haydn en la introducción de su oratorio *La Creación* (cuyo libreto se debe a la pluma de otro masón ilustre, el barón van Swieten, a quien Beethoven dedicaría asimismo su *Primera Sinfonía*), significación asociada allí alegóricamente a la representación del caos y el paso de las tinieblas pri-

20. Vid., por ej.: A. Basso, *La Musica Massonica. Rassegna storica con particolare riferimento al secolo XVIII*. Quaderni dell'Assessorato per la Cultura Città di Torino, 1980.

21. *Das Labyrinth*: éste será el título de la secuela que de *La Flauta* escribiera Schikaneder. Sobre la significación esotérica de *La Flauta* y su relación con el simbolismo rosacruz, cf.: N. Till, *Mozart and the Enlightenment. Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas* (Faber and Faber, London, 1992, en especial, pp. 117–29 y 270–319).

mordiales al advenimiento triunfal de la luz, y que terminará por devenir disposición arquetípica. De ello dan fe innumbrables ejemplos. Piénsese, en este sentido y por analogía, en la Introducción de la ópera *Mosè in Egitto* de Rossini, con su tránsito de la oscuridad de la opresión a la liberación final del pueblo de Israel. O el *Nocturno en do menor Op. 48 Nr. 1* de Chopin, cuya parte central -próxima al carácter de un himno- evoluciona similarmente desde un sentimiento de profunda serenidad a la afirmación de la victoria²².

Do Mayor es también la tonalidad de la *Sinfonía Nr. 41 Kv. 551* de Mozart, cuyo perfil apolíneo le valió con toda justicia el epíteto "Júpiter" con el que es conocida y, como en el caso de *Così*, perfectamente representativa del último estilo del autor. Pieza que -en definitiva- parece toda ella constituirse en preámbulo del célebre pasaje del Finale en que asistimos, atónitos, al milagro del "ars combinatoria", con la superposición en contrapunto invertible a cinco partes -y cual auténtica clave de bóveda hacia la que converge necesariamente la obra entera- de los motivos básicos de la misma, coronando así uno de los hitos máximos del pensamiento humano²³. Será éste -a su vez- el mismo tono que adopte Schubert para la *Sinfonía "Grande"*, corroborando con dicha elección la olímpica elegancia del discurso, cuyo novedoso sentido de las proporciones y la sonoridad orquestal pertenecen ya de derecho a la emergente era romántica. El objetivismo áulico de Do Mayor se halla -a su vez- en el centro mismo del estilo tardío de Beethoven, en el que la subjetividad -trascendiendo los límites mismos de la materia, que se quiere neutra, y proyectada a la más pura intemporalidad- se siente ya liberada de la revuelta enérgica contra toda convención y formulismo que habían caracterizado estadios anteriores. Ello resulta bien patente en el Adagio molto semplice e cantabile que cierra la última *Sonata para piano Op. 111*, movimiento que encarna el máximo -y dialéctico- nivel de contraste con el Allegro con brio ed appassionato precedente en modo menor, y en cuyos postreros compases el conciso motivo de cuarta descendente -abstracción última del sencillo tema de la Arietta- alcanza en su desnudez la irrealidad estratosférica del registro sobreguido del piano. O en las *Variaciones Diabelli Op. 120*, verdadera *summa* del pianismo beethoveniano, y en la que el carácter anodino del tema -que comparte con la

22. Con algunas excepciones: nos hemos referido ya antes a aquellos casos en que se renuncia *ex profeso* a dicha resolución, con el subsiguiente efecto dramático. En este capítulo se inscribe una obra como el *Concierto para piano y orquesta en do menor Kv. 491* de Mozart, que ya desde sus compases iniciales -y de la mano de un cromatismo demoníaco que satura el espacio armónico- nos aboca sin concesión alguna al vértigo del abismo; concierto predilecto de Beethoven, y eximio predecesor de una saga (con un referente clave en la extraordinaria obertura *Coriolano* op. 82) que sería objeto de culto en el romanticismo, y cuyo simbolismo trágico encuentra su contrapartida en el carácter triunfal de Do Mayor. Cf. sobre este particular: Michael C. Tusa, "Beethoven's "C-Minor Mood": Some Thoughts on the Structural implications of Key Choice" (Ch. Reynolds, ed., *Beethoven Forum*, Vol 2. University of Nebraska Press. Lincoln & London, 1993; se incluyen interesantes referencias bibliográficas.

23. Vid. al respecto el sugerente y documentadísimo artículo de W. Kienz: "Per Aspera ad Astra or The Stairway to Jupiter" (*The Music Review*, 1965).

pieza anterior una misma y elemental célula generatriz de cuarta justa- será entendido como mero pretexto y punto de partida de uno de los procesos de elaboración más prodigiosos de toda la historia de la música.

En la ópera romántica *Der Freischütz* de Weber, la tonalidad de Do Mayor representará la nobleza de corazón y pureza de espíritu asociadas al bosque y la naturaleza (con el concurso de la trompas) (a), en abierta contraposición con las fuerzas de la oscuridad y el embrujo encarnadas en el acorde de séptima disminuida (fa \sharp -la-do-mi \flat), uno de los *leit-motiv* más relevantes de toda la obra, con su elocuente caracterización armónico-tímbrica (el trémolo de la cuerda, los timbales, el registro grave, y su recurrencia sobre las mismas alturas) (b):

Ejemplo 5

Si Haydn, en *La Creación*, escogía el carácter *elemental* y *primigenio* del acorde de Do M para subrayar -una sola vez, atendiendo a la expresa recomendación de Swieten- la palabra "Licht" y el espanto experimentado ante lo que nos supera y no podemos explicar, en un proceso que nos conduce del caos informal anterior al tiempo al mundo creado y fenoménico, con la entrada explosiva y sobrecogedora del coro en *f* sostenido por el *ff* de toda la orquesta, Schubert recurre a la misma tonalidad en su canción *Gruppe aus dem Tartarus D.583*, reservándose la tónica de Do M en *ff* para subrayar análogamente -y después de un comienzo errabundo, sinuoso, disonante- la palabra "eternidad" con una poderosa disposición en acordes, y reflejar con ello el pavoroso temor que nos produce la contemplación de lo sublime²⁴. El propio Schumann cerrará algunos años más tarde, en sus bellísimas *Escenas del Fausto de Goethe*, la muerte de Fausto (Nr.6, "Faust's Tod"), con amplios y majestuosos acordes de Do M, respondiendo así a las últimas palabras del coro "Es ist vollbracht!" ("¡Todo está consumado!"), y anticipando ya -para Fischer-Dieskau- los correspondientes enlaces de *Also sprach Zarathustra*, de R. Strauss²⁵. Todo lo dicho va definiendo un amplio, pero no por

24. Sobrecogimiento de ánimo análogo al experimentado por el poeta -y traducido después en música- ante la inquietante inmensidad del océano (Schubert, *Meeres Stille D. 216*, sobre texto de Goethe, o *Am Meer -Schwanengesang*, Nr. XII-, sobre texto de Heine), o el misterio confidencial, y al mismo tiempo insondable de la noche (Schumann, *Nachtlied*. Op. 96 Nr. 1, sobre texto de Goethe).

25. Robert Schumann. *Words and Music. The Vocal Compositions*. Amadeus Press. Portland, 1988, pág. 206.

ello menos significativo, campo simbólico. Los ejemplos podrían multiplicarse. Así, el clásico efecto descriptivo por el que el acorde de Do M es asociado a la luz será retomado por Tchaikovsky en la conclusión de la 1ª Escena del Acto I (Nr. 10) de *Eugene Onegin*, subrayando el alba y la salida del sol, en un amplio y vibrante crescendo sostenido por un intrincado proceso armónico, que se despliega en toda la orquesta. Paralelamente, Wagner concluye el segundo de los *Wesendonck Lieder* -"Stehe still!"- con una breve -pero efectiva- sección en Do M, que cierra dicho poema con una apelación a la naturaleza²⁶. Otros casos podrían incluir la plenitud del anhelo místico alcanzada por Scriabin al final de su *Poema del Éxtasis Op. 54*, o el efecto de luminosa inocencia con el que Ravel concluye brillantemente "Le jardin féérique" de *Ma mère l'oye*. Inocencia ligada al mundo mágico de la infancia que se halla igualmente presente en el substrato común de las páginas que siguen: Desde el amoroso motivo presentado por Wagner en la 1ª Escena de *Siegfried*, y que los exégetas vinculan al anhelo de amor y nostalgia de la madre ("Mein Kind, das lehrt dich kennen"):

Ejemplo 6



O la bellísima canción de R. Strauss *Die heiligen drei Könige aus Morgenland, Op. 56 Nr. 6* ("Los tres Reyes Magos"), sobre texto de Heine, sostenida -en su versión orquestal, y como el anterior ejemplo de Wagner- por la efusiva y palpitante cordialidad de la cuerda grave *divisi*, elevándose desde la profundidad telúrica del acorde menor inicial hasta la dorada evocación del escenario de la Natividad, poblado por todo tipo de criaturas, con sus lejanas resonancias de cariz popular y legendario. Sin olvidar el bendito reposo que se desprende de la 7ª de las piezas para piano -"Buenas Noches"- incluidas en el cuaderno íntimo de Janáček *Sobre un sendero recubierto*, extraordinario ejemplo -con su agrídulce emoción y el

26. ¿Tenía Wagner en mente el lied de Beethoven *Die Ehre Gottes aus der Natur* (Op. 48, Nr. 4), sobre texto de Ch. F. Gellert, adscrito a idéntica tonalidad?

balanceo de una *berceuse elegíaca*- del personal universo expresivo del autor checo, al que nos acerca con toda propiedad Kundera en uno de sus últimos libros²⁷.

El valor emblemático respecto de la idea misma de tonalidad del tono de Do Mayor, junto al carácter neutro y objetivo que se le atribuye (acorde con su imagen básicamente diatónica y *pre-compositiva*, por oposición a la escritura cromática, de signo más "confesional" y teñida de subjetividad), y que se hace extensivo a su intencionalidad estética, que se quiere distante y apolínea, explican el predicamento de la misma en el neoclasicismo. Y así, constataremos su presencia en un capítulo importante de la producción de Stravinsky: la *Sinfonía en Do*, en primer lugar, pero también *Apollon Musagète* o la *Sonata para piano*, para mencionar tan sólo algunas realizaciones particularmente significativas. Retraimiento expresivo ligado a la relectura crítica del pasado, que convive con una manifiesta inclinación hacia una sintaxis de tipo neo-baquiano, características asimismo apreciables en numerosas realizaciones debidas a una gran diversidad de autores, de la *Sonata para viola y piano* de Milhaud al *Concertino en estilo clásico para piano y orquesta de cámara* del eximio pianista Lipati, realización nada desdeñable, no en balde el malogrado artista rumano había sido también discípulo de Nadia Boulanger.

Otras interpretaciones de naturaleza mucho más simbólica incluyen -como hemos visto- las derivadas de las relaciones y contrastes establecidos como fruto de la contraposición de Do y sus antípodas Fa#. Y si Liszt cierra su *Sinfonía Fausto* con un amplio y majestuoso Do M -"Alles Vergänglichliche ist nur ein Gleichnis" ("Todo lo transitorio es solamente un símbolo"), contraponiéndolo de ese modo al viscoso y huidizo tono de fa# menor que abría el movimiento, dedicado a la figura de Mephistofeles, por su parte Bartok, en su ópera *El Castillo de Barba-Azul*, hace coincidir similarmente la apertura de la 5ª ventana y la visión de los extensos y soleados dominios que constituyen el espacioso reino de Barba-Azul, con la presentación -en *ff* y a cargo de toda la orquesta, a la que se suma el órgano en pleno- del acorde perfecto de Do M²⁸, página que, en toda su refulgente e irreal luminosidad, se erige en cénit de toda la ópera (b), confirmando al mismo tiempo la relevancia de la contraposición axial por tritonos en el seno del sistema armónico bartokiano. No es entonces casual que sea esta misma nota -fa#-, que en la pieza del compositor húngaro sugiere la lóbrega, enrarecida, y al mismo tiempo voluptuosamente cruel atmósfera que enmarca -sin dejar abierto ningún resquicio a la esperanza- la opresiva acción (a y

27. *Los testamentos traicionados*. Tusquets Editores. Barcelona. 1994. Otros casos cuya discusión no carecería asimismo de interés serían los de realizaciones más recientes como -por ej.- *Polymorphia* de Penderecki, haciendo converger en el acorde de Do M la tupida estratificación de la cuerda, o la pieza orquestal *Opus 1.991* de Kagel, en la que la inclusión -no exenta de ironía- de algunos pasajes en dicha tonalidad respondería a los supuestos post-moder-nos de la estética de la obra.

28. Tonalidad que en *El Príncipe de madera* apelaba al carácter puro de la naturaleza.

c), la que, años más tarde y presentada en solitario, se constituya -como señalábamos antes- en interpelante, imposible conclusión del 2º Acto de la ópera *Moses und Aron* de Schönberg²⁹.

Ejemplo 7

(a) *pp*

(b) *fff* etc.

(c) *ppp*

Un caso muy interesante lo constituye igualmente la ópera *Die Meistersinger*, de Wagner, con su elección de Do M como centro tonal, al permitirnos ilustrar una vez más el carácter necesariamente histórico de cualquier aproximación al significado de las distintas tonalidades. Tono que, si en dicha ópera se constituye programáticamente en signo *arcaizante* y representación -no exenta de ironía- del convencionalismo y la pedantería de las viejas leyes artísticas (caducas y vaciadas de todo contenido, ajenas al "dorado árbol de la vida"), sin conseguir ocultar del todo cierta impresión de artificiosidad³⁰, más adelante, y en un contexto

29. Análogamente, en *La Flauta Mágica*, y si se nos permite la extrapolación, será la tonalidad de la menor -la más lejana respecto de la tonalidad masónica central de la ópera, Mi^b M- la escogida por Mozart cuando Tamino cante su desánimo, incapaz de superar la desesperación: "O ew'ge Nacht! Wann wirtst du schwinden?" ("Oh, noche eterna! Cuando te disiparás?"; Acto I, Finale). Relación de tritono que -entendida verticalmente- dará cuerpo a algunos de los procesos climáticos más poderosos de toda la música. Comparar a estos efectos la llamada de Hagen a sus vasallos, previa al asesinato de Sigfrido -Acto II, Esc. 5ª- en *El Ocaso de los Dioses* de Wagner, con el hiriente -casi insostenible- punto culminante del movimiento inicial- cp. 314 y ss.- de la *Sinfonía Nr. 9* de Mahler.

30. Y en cuya capacidad de caracterización, al integrar elementos tradicionales como las técnicas de la escritura contrapuntísticas o el coral, descubre precisamente Dahlhaus -en lo que podría parecer paradójico, y frente a opiniones fuertemente adversas- uno de los logros más avanzados y *modernos* de la partitura (Cf. al respecto: Colección "New Grove", Muchnik Editores. Barcelona, 1985, pág. 138). Curiosamente, este carácter pedantesco puede igualmente reconocerse en la misma elección de la presente tonalidad por parte de Rimsky Korsakov para su *Tercera Sinfonía*, verdadera *prueba* y autoafirmación de sus capacidades académicas, vehículo directo para demostrar su completo dominio de las técnicas de la composición (hasta un punto que enojó al propio Tchaikovsky!). Resulta asimismo remarcable el uso de tan conspicua tonalidad en la ópera cómica *Gianni Schicchi* de Puccini, asociada de modo polivalente al motivo del testamento, el notario o el doctor, sin olvidar la naturaleza formularia del giro cadencial que acompaña las palabras de Mistress Quickly -"Reverenza!"-, a ritmo de pomposo minuetto, o las que recogen la cita con Falstaff -"dalle due alle tre!"-, en la gloriosa ópera del mismo título de Verdi (Acto II).

marcado por una concepción evolutiva de la tonalidad como es el Rondo-Finale de la *Sinfonía Nr. 7* de Mahler, no podrá ya ocultar –por su incomodidad manifiesta y falta de convicción– la imposibilidad misma del final feliz, incapaz de resolver satisfactoriamente y *en positivo*, con una afirmativa eclosión de júbilo –que aquí aparece claramente forzada– los conflictos previamente suscitados; página que, no casualmente, exhibe cierta familiaridad temática con la mencionada ópera de Wagner. Caso bien distinto al de aquel pasaje del finale de la *Sinfonía Nr. 2 "Resurrección"*, en el que la resonante plenitud del tono de Do M –la sinfonía había comenzado en la tonalidad homónima menor– es capaz todavía de preparar y enaltecer el sentido último del texto de Klopstock³¹. Todo ello apunta al drama del descrédito y caída en desprestigio de nuestra tonalidad a comienzos de siglo, poniéndose de manifiesto su esencial insuficiencia y agotamiento –paralelos a los del propio sistema tonal–, y a la que se reprocha su vaciedad y excesiva –por obvia– facilidad. Este proceso culmina probablemente en la cosificación y devaluación estética del acorde, rebajado emblemáticamente a la condición banal y rastrera del dinero ("Geld"), de aquello "que pasa de mano en mano" (erigido como tal en signo de impersonalidad extrema), que se opera en la Escena 1ª del Acto II de la ópera *Wozzeck* de Alban Berg, donde dicho acorde (a), al que se añade posteriormente la séptima si b (en un proceso –diríase– de *dominantización*, por el que se genera un *activo* acorde de séptima de dominante), ejercerá las funciones de retransición (b) en el marco de la correspondiente forma de sonata:

Ejemplo 8

Wozzeck: Da ist wieder Geld, Maria.

Y será esta misma tonalidad de Do M –finalmente, y para concluir las presentes reflexiones– la escogida por Chostakovich para subrayar el sarcasmo demoledor que preside la

31. Más exactamente: cp. 15 y ss.

32. Del mismo modo –cómo la formación de séptima disminuida, que si bien conserva todavía una dimensión fuertemente disonante –quizás su recurso armónico más tenso y dramático– en una obra como –pongamos por caso– *Medea* de Cherubini, devendrá mera calderilla emocional –advierte ciertamente Adorno– en las sentimentales *cancioncillas* populares y de consumo.

evolución inflexible y mecánica del largo y marcial crescendo y corona de modo hiriente el climax del 1^{er} movimiento de la *Sinfonía Nr. 7 "Leningrado" Op. 60*, en un sentido decididamente ramplón y vulgar, cual agria parodia del avance implacable de las fuerzas opresoras del pueblo -y no sólo las externas, como ha sido revelado posteriormente- a los sones de *La Viuda alegre* de Léhar, uno de los compositores preferidos de los altos jefes nazis³³. En otro orden de cosas -aunque compartiendo el móvil paródico-, Schönberg aludirá igualmente a dicha tonalidad -símbolo del universo tonal *por antonomasia*- en la primera de sus bienhumoradas *Tres Sátiras Op. 28*, para coro mixto (con inclusión de sus puyas abiertamente beligerantes frente al "pequeño Modernsky" -sic!- en la segunda de ellas), con la introducción del arpeggio ascendente de la tríada de Do Mayor al comienzo de la frase que abre la pieza -"Tonal oder atonal?"-, y que será objeto de un riguroso tratamiento canónico:

Ejemplo 9

The musical score for 'Tonal oder atonal?' is presented in a grand staff format. The vocal line is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The time signature is 4/4. The lyrics are: 'To - nal p ó-der a-to nal?'. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The piano part features a complex, chromatic arpeggiated accompaniment. The score ends with 'etc.' and a final *f* marking.

* * *

33. Y que daría origen poco después a otra parodia no menos célebre, aunque respondiendo a motivaciones muy distintas: la incluida por Bartók en el "Intermezzo interrotto" de su *Concierto para orquesta*.