

TRATADO DEL LENGUAJE TONAL: COMENTARIOS SOBRE SU CONTENIDO

Tratado del lenguaje tonal es un libro escrito por Gustavo Yepes Londoño y publicado en 2014 por la editorial Autores Editores. Fue la consumación de varios proyectos investigativos que Yepes lideró desde *Gramamusicología*, línea de indagación teórica perteneciente hasta el 2015 al Grupo de Estudios Musicales de la Universidad EAFIT de Medellín¹. El libro propone una teoría crítica que explica el *Tonalismo*² desde la percepción del discurso musical en obras de la *Práctica Común* (del Barroco hasta el Posromanticismo). La teoría es crítica porque revisa los textos de diversos tratadistas en busca de contradicciones y vacíos conceptuales. Los criterios fundamentales de esta exhaustiva revisión fueron, por una parte, la rigurosidad denotativa o la designación verbal de los fenómenos y, por otra, la unificación conceptual o el diseño de un único modelo explicativo que no diera cabida a excepciones dentro del objeto de estudio (Tonalismo). Asimismo, el autor retoma metodologías de análisis tradicionales y desarrolla otras para poner en uso el sistema de explicación que va proponiendo.

Aunque el libro está dividido en 20 capítulos, es posible agrupar todos ellos en 5 grandes temas. A continuación, y con el ánimo de motivar al profesor o al estudiante a adentrarse con profundidad en la lectura de este tratado, haremos una breve descripción de los susodichos grupos.

1. **Bases físicas del sonido (1, 2, 3)**³: Yepes explica el sistema tonal a partir del análisis de la serie de armónicos⁴. En su estudio, el autor aborda aspectos cruciales como, por ejemplo, el origen de los modos mayor y menor, las tensiones relativas de los tonos con respecto a un sonido fundamental y la corroboración física de muchas reglas de la escritura armónica y melódica.

2. **Armonía**: tras fundamentar sus tesis sobre la génesis del Tonalismo a partir del comportamiento objetivo del sonido, Yepes se dedica a describir los principios de la armonía tonal, desde el trabajo a cuatro voces (4) y la sintaxis básica fundamentada en tres únicas funciones principales (T, S, D)⁵ y cuatro niveles de representación (5), hasta el tratamiento de las disonancias (10) y el diseño de secuencias (12). Consideramos que la conceptualización sobre la armonía cromática (9, 17, 20) es el aporte más contundente. Por una parte, no sólo retoma y aclara categorías como *tonización*, *modulación* y *mixtura*, sino que también revisa la de los *acordes alterados* y formula una nueva que llama *acordes metaalterados*⁶. Por otra parte, el autor simplifica la tarea del análisis armónico al distinguir la función y pertinencia de cuatro posibles cifrados, a saber: bajo cifrado, literal-numérico, Weberiano y funcional.

3. **Morfología musical**: se entiende ésta como el estudio de las partes o sintagmas musicales que se crean por acumulación de sonidos en relaciones significativas (repetición, variación, desarrollo, clímax-desinencia, sensibles, etc.). El autor se enfoca primero en la *microforma* (7), esto es, las partes pequeñas del discurso que incluyen un único sonido, el *motivo*, el *inciso*, la *frase* y el *periodo*. Luego, el autor trata la *mesoforma* (15), o el estudio de las partes de tamaño medio o *secciones*. Por último, se explica la *Forma Sonata* (16) y sus variantes (*Rondó-Sonata* y *Sonatina*) como formas representativas de la *Práctica Común*. La armonía juega en esta rigurosa exposición un papel primario como elemento estructurante. Desde esta perspectiva, el movimiento armónico se nos revela como el factor que le ayuda al oyente a comprender la organización formal de la música.

4. **Figuración y defiguración (6)**: estos dos conceptos se refieren a la adición (figuración) o sustracción (defiguración) consecutiva de sonidos. Ambas son herramientas de análisis melódico que ayudan a entender la construcción de una melodía como la interacción de actores principales (*sonidos nucleares*) y actores secundarios (*sonidos subsidiarios* o *figurativos*). Este tipo de análisis retoma, por supuesto, algunos postulados y métodos de Schenker y de Jackendoff y Lerdahl. Hay, sin embargo, algunos elementos diferenciadores. Entre los más sobresalientes, se encuentran: la consideración de elementos no temáticos como agentes significativos y, por tanto, analizables; el uso de la grafía musical habitual para la realización de los análisis; la preocupación por distinguir entre fenómenos y actores⁷ y la consecuente búsqueda de designaciones que no contradigan el sentido ordinario del lenguaje común⁸; entre otros.

5. **Contrapunto**: Yepes incluye en su tratado el estudio de la unión de dos o más voces independientes con valor melódico. En principio, resulta interesante constatar el abandono de las *especies* de Fux como metodología para escribir contrapunto florido (8) y la adopción de la figuración melódica en su reemplazo. Más adelante (11, 13), el autor trata en detalle las reglas del contrapunto imitativo, como el tratamiento del *Dux*⁹ (inversión, retrogradación, fragmentación, ampliación, aumentación y disminución) y las respuestas real y tonal. Asimismo, se abordan las características y la construcción de géneros como la invención, la sinfonía, el canon, el coral figurado (18), la fuga (14) y la *passacaglia* y la *chacona* (19).

Es necesario ahora recalcar el carácter didáctico del libro. A los numerosos ejemplos musicales de la Práctica Común usados a través de los capítulos para ilustrar y comprobar lo que se expone, Yepes suma una serie de ejercicios al final de cada apartado para que el estudiante aplique lo aprendido. Este carácter didáctico también se refleja en el hecho de que el autor plantea en varios capítulos una metodología de análisis, esto es, una serie de pasos que guían al teórico en su tarea analítica. Asimismo, se hace evidente en el planteamiento de estas metodologías la organización acumulativa de los contenidos, pues, para entender la figuración melódica, por ejemplo, es imprescindible haber comprendido antes la sintaxis básica armónica, o para entender el contrapunto imitativo, es fundamental saber antes qué es un motivo (morfología y figuración) y cómo se trabajan las disonancias, y así sucesivamente.

En conclusión, pensamos que *Tratado del lenguaje tonal* es un libro innovador porque trata un tema tradicional (el Tonalismo) de manera crítica. No se limita a reunir lo que otros autores influyentes han dicho sobre la materia, sino que revisa sus enfoques y sistemas con el objetivo de hacer una verdadera contribución al campo de la musicología teórica. De igual manera, es importante mencionar que la teoría que propone el autor es empírica, en tanto que parte del análisis del repertorio, y sistemática, pues establece un conjunto de conceptos interrelacionados que pueden explicar con cabalidad todas las obras que hagan uso del lenguaje tonal. En consideración de lo dicho, y por las anteriores observaciones sobre el espíritu didáctico de la obra, creemos que el libro podría bien ser usado como texto guía en las diversas cátedras nacionales de teoría musical.

Estamos seguros de que *Tratado del lenguaje tonal* constituye un aporte valioso a la producción reciente de conocimientos teóricos musicales por parte de autores colombianos.

REFERENCIAS

Yepes, G. (2014). *Tratado del lenguaje tonal*. Bogotá: AutoresEditores.

1. Los siguientes son los miembros coinvestigadores del grupo mencionado que participaron como coautores de capítulos específicos (en el orden en que aparecen en el libro): Tomás Díaz, Héctor Hernán Echeverri, Juan David Manco, David Quiroga y Luis Esteban Tangarife.
2. Sistema musical de organización de alturas fundamentado en el uso contrastado de acordes triádicos.
3. Los números escritos en negrilla y dentro de paréntesis indican los capítulos del libro a los que hacemos referencia.
4. Conjunto de sonidos generados por una fundamental cuyas frecuencias son múltiplos de ésta.
5. T = función de tónica; S = función de subdominante; D = función de dominante.
6. Aquellos que no son interpretables como dominantes secundarias ni como mixturas.
7. En el caso del fenómeno *bordadura*, por ejemplo, Yepes distingue dos actores: sonido *bordante* y sonido *bordado*.
8. Cito aquí un pasaje del libro que ilustra este último comentario: «Hay inconsistencias lógicas y de congruencia con la percepción, como en ‘apoyatura no acentuada’, una contradicción en los términos ya que la idea misma de apoyatura implica acento y hemos partido de la base de que el vocablo ‘apoyante’ debe corresponder a un sonido que se escucha como acentuado, por congruencia entre nombre y percepción por el oyente.» (Yepes, 2014: 76).
9. Tema principal de los géneros contrapuntísticos. A veces llamado sujeto, *andamento* o motivo.