

# Techno-music y superación de la tonalidad

CUANDO SE HABLA DE TONALIDAD HAY QUE REMITIRSE A UN CONJUNTO DE MATERIAS: EN PRIMER LUGAR, AL SISTEMA TONAL MISMO; EN SEGUNDO LUGAR, A UN ESQUEMA CONSTRUCTIVO TERNARIO, PRINCIPIO-DESARROLLO-FINAL, QUE HA COINCIDIDO HISTÓRICAMENTE CON EL PENSAMIENTO CADENCIAL Y, EN TERCER LUGAR, A UNA CONCEPCIÓN TEMÁTICA DE LA MÚSICA, Y, EN CONSECUENCIA, A UN SENTIDO DE NARRATIVIDAD.

JORGE FERNÁNDEZ GUERRA

El corolario de esto ha sido la formalización de un sustrato común que abarca desde la memoria musical hasta la función social de los músicos, la concepción de los instrumentos o una inercia educativa basada en un aprendizaje que repite cronológicamente los pasos de la historia y donde los problemas del presente se aplazan tanto que raras veces se llega a ellos. No hay ninguna materia de importancia social que se aprenda así; el que aprende informática no comienza con los primeros ordenadores de Von Newman o el aspirante a médico no comienza con Hipócrates.

En las condiciones actuales del lenguaje musical, el universo relativo de la atonalidad, o postonalidad, no genera anclajes entre los procedimientos de construcción musical y un sustrato común compartido por todos. Pero es necesario aprender a coexistir con esa relatividad ya que el sustrato común no volverá nunca, al menos en forma de recuperación de una tonalidad que desapareció de la creación clásica, en la medida en que lo hizo la construcción tonal, lo que no quita para que sobrevivan islotes de origen tonal. Sin embargo, quienes no se han resistido a su desaparición, han puesto, a menudo, como ejemplo su pervivencia en los denominados estilos populares. Con ello buscaban culpabilizar a una «corriente» del *extravío*, en la esperanza de que unas pretendidas fuerzas naturales de la música retornasen.

## Tonalidad y estilos populares

Durante muchos años, la vitalidad de los estilos populares comerciales (basada en la manipulación mercantil de las posturas juveniles, pero vitalidad al fin) ha sido mostrada como ejemplo de la pervivencia de la tonalidad y puesta como escudo frente a lo que se entendía como un exceso intelectualista de la música clásica contemporá-

nea. Pero ese ejemplo se diluye día a día, la vitalidad de la música popular -que es la de sus cifras- continúa creciendo, pero la tonalidad resulta cada vez menos imprescindible. Se mantiene, sobre todo, en los estilos populares basados en la canción y, en general, en la expresión vocal, pero no como elemento estructural sino en coexistencia con otros de origen folklórico, de base modal, y habiendo cedido la función constructiva a factores rítmicos. Es decir, la tonalidad ha desaparecido en todos aquellos ámbitos donde se ha podido sustituir eficazmente y sólo mantiene su traza (aunque no su potencia) allí donde su supresión aún no ha podido ser resuelta.

La sustitución de la tonalidad ha sido un proceso inexorable en los estilos populares comerciales, pese a que siempre se ha hecho creer lo contrario. A finales de los años sesenta, se produce un acercamiento de los estilos populares de masas a corrientes vanguardistas con una dilatación de la estructura del *rock* hasta valores casi abstractos. Diferentes posturas posteriores marcadas por el rechazo social, como el *punk*, acentuarán tendencias más o menos abstractas. En todos los casos, el *pop-rock* está dominado por la asunción de posturas sociales paradigmáticas, de rechazo en unos casos y de asimilación por las industrias del espectáculo en otras: la mayor abstracción coincide con el rechazo y la rebeldía y la concreción formal con la recuperación comercial. A su vez, la industria del espectáculo comienza a desbordar la música misma para acercarse a posiciones en las que la imagen forma parte integral del evento. El *pop* deja de ser sólo música.

Pero, pese a la globalización planetaria del fenómeno (y, por tanto, a la necesidad de incorporar colores derivados de las culturas no anglosajonas), el/la cantante y, en consecuencia, la canción, sigue siendo piedra angular. De ahí deriva la per-

sistencia de los valores más o menos tonales o, en su defecto, modales. Una música rigurosamente atonal es difícil de cantar y de memorizar, y el *pop*, formalmente, consiste en sobredimensionar la canción. Sin embargo, las tendencias disgregadoras no son experiencias de unos cuantos sino corrientes de la época, y así el *pop-rock* siguió el mismo camino (setenta años más tarde)

---

**"Con la techno desaparece la necesidad de una estructura cerrada y, con ella, las últimas ilusiones de conservar algún recuerdo de la tonalidad"**

---

de los primeros atonales, Schoenberg y sus alumnos: el recitado con ligeras inflexiones melódicas. El *rap*, ligado a ciertas prácticas de la juventud urbana norteamericana de color, se basa en una ausencia de línea melódica y en el recitado de unos textos articulados sobre vigorosos valores rítmicos. Es el primer golpe a la pervivencia de melodías cantables y, consecuentemente, a la canción misma y a la figura del cantante como sumo sacerdote del *pop-rock*. La estructura también se resquebraja,

ya no estamos ante un tema de duración controlada, con una direccionalidad, principio y fin; la música se acompaña de unos ritmos fijos sobre los que se acumulan, a manera de *collages*, diferentes acontecimientos sonoros.

#### Hacia un informalismo pop

Si el *rock* desplazó la construcción melódica hacia los aspectos rítmicos y tímbricos, ahora la *techno* ha desplazado la idea de la construcción misma: sin principio ni fin, ensamblada de manera modular, la *techno* es la heredera en el ámbito del gran consumo de las experiencias del minimalismo y de la obra modulable de los aleatorios. La obra unitaria deja de existir en el ámbito convencional de los tres o cuatro minutos del viejo tema *rock*, es un continuo, una pulsación violenta con adherencias, fragmentos que pueden ir desde episodios acústicos abstractos hasta minime melodías que flotan en el magma rítmico y que traen aromas de temas o canciones *pop*.

El fenómeno de la *techno-music* comienza a afirmarse como la superación de las tendencias anteriores en el ámbito general del *pop*. Se trata de una forma de hacer que se ha extendido en paralelo con el abaratamiento de la tecnología elec-

trónica: secuenciadores, *samplers* y ordenadores valen ya hoy menos que una guitarra eléctrica. Con ello se ha ido concretando todo un modo de manipular y usar sonidos de forma electrónica de manera inmediata y fácil. A veces son los *disc-jokeys* directamente quienes dan forma a toda una serie de bases para las que valen desde secuencias programadas por ordenador, *samplers* y hasta viejos discos manipulados. Es el *bricolage* integral. En una primera fase, la construcción se opera en vivo; muchos de estos fenómenos encuentran su razón de ser en el baile y su centro de operaciones en la discoteca que cobra un protagonismo funcional como definidor de la convención musical: la música se hace fluido continuo en el que se entra o sale a voluntad convirtiéndose en arquitectura.

Hay una serie de hábitos ligados a los modos de vida juveniles y a necesidades comerciales y de seducción, como son el enorme volumen de la música o la tendencia a bailar durante horas ayudados por el uso de drogas que no interesan al análisis tratado aquí, pero que no deben desviarnos de la idea principal: el desplazamiento de la construcción musical (de herencia tonal), implícito en las músicas populares hasta hace pocos años, hacia valores de modularidad total y de ausencia de forma en las nuevas corrientes populares.

Si los fenómenos desde la *dance* hasta la *techno*, pasando por la *acid-house* o el *bakalao* nacional, deben mucho más a la tecnología informática que al *rap*, es evidente que la normalización comercial de éste ha preparado el terreno a unas músicas «informes», por decirlo así. Con la *techno* desaparece la necesidad de una estructura cerrada y, con ella, las últimas ilusiones de conservar algún recuerdo de la tonalidad. También vuela en pedazos la figura de la estrella del *pop* que vehicula una postura, así como su extensión: el grupo *pop-rock*. La *techno* desparrama estas energías. Sus protagonistas son anónimos en la mayor parte de los casos: pueden ser uno o varios, a veces auténticos equipos que se ayudan con las necesarias transferencias de tecnología. Su difusión es la red personalizada. Tiene similitudes con los usuarios de Internet, pero no son pocos los que se declaran al margen de ésta. Incluso se apartan de los aparatos última generación. Es el *bricolage* como postura y el *collage* como modelo de construcción. Algunos llegan a declarar explícitamente que en esta música no es posible la composición, sólo el ensamblaje.

### Manipulación libre: instrucciones de uso

En la década de los sesenta no eran pocos los compositores que afirmaban que la música del futuro sería un fenómeno modular que cada cual construiría a partir de unos materiales prefabricados. Paradójicamente, las tendencias principales de la música contemporánea clásica se desviaron de esa línea. Ahora parece que aquella visión se hace realidad. Los manipuladores de sonido de la *techno-music* responden plenamente a esa vieja idea.

Sin construcción ni composición, la *techno-music* se sumerge en el devenir de los fenómenos sonoros articulados sobre una repetición rítmica, el caleidoscopio es su modelo visual y el abandono a los valores sensitivos su modo de escucha. Para alguien formado en la vanguardia musical de las últimas décadas, la postura de la *techno-music* es de una ingenuidad y candor innegables en cuanto a sus resultados artísticos, depende de la posición que se tenga ante ellos. A mí me espanta como fenómeno musical, pero eso es porque no puedo evitar *escucharla*, mientras que los que participan de ella la usan.

No obstante, su valor significativo es grande; confirma, en primer lugar, las profecías y apuestas de toda la experimentación musical desde la postguerra, a saber: la tonalidad es un fenómeno históricamente superado, así como la estructura cerrada y direccional; confirma, también, que las esperanzas puestas en la música comercial como valedora de lo tonal eran un puro espejismo. Pero, además, desplazan por completo los valores de la música comercial de origen *pop-rock*: los músicos *techno* -en coherencia con unas formas de ensamblaje que han perdido el aura de la creación- no incorporan, en general, valores ligados al mundo del espectáculo, no tienen necesidad de mostrarse como figuras paradigmáticas, no bailan ni cantan en escena alguna, no muestran talentos individuales ni representan papeles de protagonismo social. Se limitan a hacer proliferar sonidos y a insertarlos en circuitos y redes de especialistas. En la *techno-music* hay dos posturas fundamentales: hacerla y bailarla, escucharla es casi un accidente.

Cuando el fenómeno se desliza hacia lo comercial, *dance*, *acid-house*..., los roles asociados a la composición y a la interpretación son asumidos directamente por la compañía que rige estos procesos con criterios rigurosos de optimización comercial. Los creadores son técnicos a sueldo; los verdaderos intérpretes son las bibliotecas electrónicas

de sonidos y las secuencias; en cuanto a la representación interpretativa (y sólo cuando es estrictamente necesaria), corre a cargo de voces y bailarines a sueldo y fácilmente sustituibles.

Cuando se hace alternativo -la *techno*-, los protagonistas gozan de una curiosa libertad de acción, situándose lejos de las obligaciones del profesional del espectáculo que mediatizan la trayectoria de un intérprete *pop*: *disc-jockeys* que ejercen de demiurgos en largas sesiones, elaborando montajes que, por definición, son siempre nuevos ya que los discos son sólo una pieza más del ensamblaje, comparten protagonismo con fanáticos de los aparatos productores de sonido. Estos últimos distribuyen sus realizaciones a través de circuitos personalizados: clubes, sellos discográficos independientes creados para un producto único, amigos, etc. En la *techno* no hay nada que copiar, o todo es copia, pero transformada. No suelen tener formación musical, ni siquiera en el nivel rudimentario del joven que se introducía en el *pop*; los sonidos se sitúan ante ellos como una evidencia y juegan con ellos como un artista plástico con los colores y las formas.

En todo caso, y al margen de los modos sociales que esta tendencia pueda suscitar, me interesa destacar cómo ejemplifica la superación radical de la *tonalidad*, junto con la *construcción* y la idea de *música cerrada*, con principio y fin, así como sus figuras asociadas: el *creador sublime* y el *intérprete paradigmático*, figuras ambas que habían sobrevivido en la música *pop* y que se habían magnificado por su papel social y sus ganancias económicas alucinantes.

Se podría decir que al fin una tendencia popular de masas plantea la superación global de todos estos aspectos, con lo que los identifica como partes de un mismo fenómeno. Al fin y al cabo, el artista *pop* o *rock* podía ser muy radical en posturas, gestos y textos, pero siempre se valía de una estructura musical deudora de la canción. No estamos, por tanto, ante un radicalismo de contenidos sino de forma. Sea cual sea su dirección, tiene el mérito de haber mostrado, en el universo del fetichismo adolescente, que la manipulación de músicas simples ya no es deudora del edificio de la tonalidad.

---

*"al fin una tendencia  
popular de masas plantea  
la superación global de  
todos estos aspectos, con  
lo que los identifica como  
partes de un mismo  
fenómeno"*

---