

El destino de una pieza musical se encuentra en primera instancia en manos del compositor y de los ejecutantes, pero también depende de la actitud y de la capacidad de los oyentes para generar una recepción inteligente y emotiva. Ésa es, al menos, la premisa que en este libro impulsa al celebre compositor y director Aaron Copland para entregar un texto que expone los fundamentos de una audición comprensiva de la música. Sin limitarse a realizar una exposición crítica para músicos, y generando en cambio una explicación competente de la composición musical para los legos, la obra se esfuerza en mostrar cómo la organización de los sonidos puede hacer un llamado intelectual y estructurado, pero también uno afectivo y profundo. Copland combina el conocimiento de la música del pasado con una comprensión enciclopédica de toda la música del siglo xx para destacar que la escucha es un tema que se puede enseñar, y que el esfuerzo redundará en la intensificación del goce. Esta obra, ya clásica en su género, no sólo transmite al lector las consideraciones más eruditas de este gran compositor, sino que también deja ver el ideario de una filosofía de la enseñanza en toda la extensión de la palabra.

Aaron Copland (1900-1990) fue compositor, ejecutante, profesor y director de orquesta estadounidense. Sus obras más representativas se enmarcan dentro de una corriente que buscaba sus motivos de inspiración en el folclore y la música popular, aunque nunca dejó de lado la música de cámara de la más destilada y esotérica tradición.

CÓMO ESCUCHAR LA MÚSICA AARON COPLAND

# CÓMO ESCUCHAR LA MÚSICA

Aaron Copland

101



789681 641511

Aaron Copland

# Cómo escuchar la música

Introducción de  
*William Schuman*

Traducción de  
*Jesús Bal y Gay*



Primera edición en inglés,	1939
Primera edición en español (Breviarios),	1955
Cuarta edición en inglés,	1988
Segunda edición en español, aumentada	
con base en la cuarta en inglés,	1994
Undécima reimpresión,	2011

Edición conmemorativa del 60 aniversario de Breviarios, 2008

Copland, Aaron

Cómo escuchar la música / Aaron Copland; introd. de William Schuman ; trad. de Jesús Bal y Gay. — 2ª ed. México : FCE, 1994

284 p. ; 17 x 11 cm — (Colec. Breviarios ; 101)

Título original *What to Listen for in Music*

ISBN 978-968-16-4151-1

1. Música — Análisis, Interpretación, Apreciación 2. Música — Apreciación  
I. Schuman, William, introd. II. Bal y Gay, Jesús, tr. III. Ser. IV. t.

LC MT6 C7818

Dewey 082.1 B846 V.101

*Distribución mundial*

Título original: *What to Listen for in Music*

D. R. © 1939, Aaron Copland

D. R. © 1988, Introducción, William Schuman Associates, Inc.

Publicado por Mc Graw-Hill Book Company, EUA

ISBN 0-07-013091-4

D. R. © 1955, Fondo de Cultura Económica

Carretera Picacho-Ajusco, 227, 14738, México, D. F.

Empresa certificada ISO 9001: 2008

Comentarios: [editorial@fondodoculturaeconomica.com](mailto:editorial@fondodoculturaeconomica.com)

Tel. (55) 5227-4672 Fax (55) 5227-4694

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio, sin la anuencia por escrito del titular de los derechos.

ISBN 978-968-16-4151-1

Impreso en México • *Printed in Mexico*

## SUMARIO

<i>Introducción</i>	• 7
<i>Nota del autor para la edición de 1957</i>	• 15
<i>Prefacio</i>	• 17
<i>Testimonio de gratitud</i>	• 21
I. Preliminares	• 23
II. Cómo escuchamos	• 27
III. El proceso creador en la música	• 36
IV. Los cuatro elementos de la música	• 47
V. La textura musical	• 104
VI. La estructura musical	• 114
VII. Las formas fundamentales	• 126

VIII. La ópera y el drama musical	• 199
IX. La música contemporánea	• 220
X. La música de películas	• 228
XI. Del compositor al intérprete y de éste al oyente	• 238

Apéndices	• 247
Lista de obras mencionadas	• 261
Bibliografía	• 271
Índice analítico	• 275
Índice general	• 283

## INTRODUCCIÓN

Al simple aficionado a la música debe parecerle extraño un libro "técnico" sobre cómo escuchar la música. ¿Desde cuándo hay dificultades para escuchar la música? La música es para gozar de ella. ¿Por qué tendríamos que aprender o necesitar una guía sobre cómo escucharla? ¿Y por qué uno de nuestros grandes compositores habría de robar tiempo a la composición para escribir una introducción a la música? La respuesta es sencilla. Escuchar la música es una capacidad que se adquiere por medio de experiencia y aprendizaje. El conocimiento intensifica el goce.

Los músicos están acostumbrados a la prosa de los compositores como críticos y como escritores de doctas tesis sobre puntos técnicos (Berlioz, Schoenberg, Strauss y, más cerca de nosotros, Babbitt, Piston y Persichetti, sólo son algunos de los muchos nombres que me vienen a la memoria), pero antes de Copland ningún gran compositor había intentado siquiera explicar la técnica de la composición musical a los lectores legos. En realidad, este libro es único en su género. El lector no iniciado puede calcular su importancia imaginando un libro de Rembrandt que se intitulara *Cómo ver la pintura*.

Para empezar a apreciar *Cómo escuchar la música*, conviene recordarnos quién es el autor del libro. La música de Aaron Copland es reconocida como parte de nuestra herencia. El sonido especial de Copland nos ha enriquecido a todos. Es un sonido que no había antes en la música,

la música hace las veces de argumento es, por regla general, la melodía. Generalmente la melodía es aquello de que trata la pieza. Si no se puede reconocer una melodía cuando aparece por primera vez y no se pueden seguir fielmente todas sus peregrinaciones hasta el final, no comiendo para qué se ha de seguir escuchando. Eso es darse cuenta sólo vagamente de la música. Pero reconocer una melodía quiere decir que se sabe dónde se está y que se tienen muchas probabilidades de saber adónde se va. Es la única condición *sine qua non* para llegar a una comprensión más inteligente de la música.

Hay ciertas escuelas que tienden a acentuar el valor que la experiencia práctica de la música tiene para el oyente. Y dicen, en efecto: tóquese en el piano con un dedo *Old Black Joe* y eso acercará más a los misterios de la música que la lectura de una docena de volúmenes. Ningún daño puede hacer, indudablemente, arañar un poco el piano y aun tocarlo medianamente. Pero en cuanto introducción a la música, desconfío de ello, aunque no sea más que por los muchos pianistas que se pasan la vida tocando grandes obras y, sin embargo, su comprensión de la música es, en general, bastante pobre. En cuanto a los divulgadores que comenzaron por pegar a la música floridas historias y títulos descriptivos y acabaron por añadir coplas ramplonas a temas de composiciones famosas, su "solución" a los problemas del oyente merece el desprecio más absoluto.

Ningún compositor cree que haya atajos para llegar a la mejor inteligencia de la música. Lo único que se puede hacer en favor del oyente es señalar lo que de veras existe en la música misma y explicar razonablemente el cómo y el porqué de la cuestión. El oyente deberá hacer lo demás.

## II. CÓMO ESCUCHAMOS

Todos escuchamos la música según nuestras personales condiciones. Pero para poder analizar más claramente el proceso auditivo completo lo dividiremos, por así decirlo, en sus partes constitutivas. En cierto sentido, todos escuchamos la música en tres planos distintos. A falta de mejor terminología, se podrían denominar: 1) el plano sensual, 2) el plano expresivo, 3) el plano puramente musical. La única ventaja que se saca de desintegrar mecánicamente en esos tres planos hipotéticos el proceso auditivo es una visión más clara del modo como escuchamos.

El modo más sencillo de escuchar la música es escuchar por el puro placer que produce el sonido musical mismo. Ése es el plano sensual. Es el plano en que oímos la música sin pensar en ella ni examinarla en modo alguno. Uno enciende la radio mientras está haciendo cualquier cosa y, distraídamente, se baña en el sonido. El metro atractivo sonoro de la música engendra una especie de estado de ánimo tonto pero placentero.

El lector puede estar sentado en su cuarto y leyendo este libro. Imagine que suena una nota del piano. Esa sola nota es bastante para cambiar inmediatamente la atmósfera del cuarto, demostrando así que el sonido, elemento de la música, es un agente poderoso y misterioso del que sería tonto burlarse o hacer poco caso.

Lo sorprendente es que muchos que se consideran aficionados competentes abusan de ese plano de la audición

musical. Van a los conciertos para perderse. Usan la música como un consuelo o una evasión. Entran en un mundo ideal en el que uno no tiene que pensar en las realidades de la vida cotidiana. Por supuesto que tampoco piensan en la música. Ésta les permite que la abandonen, y ellos se largan a un lugar donde soñar, soñando a causa y a propósito de la música, pero sin escucharla nunca verdaderamente.

Sí, el atractivo del sonido es una fuerza poderosa y primitiva, pero no debemos permitirle que usurpe una porción exagerada de nuestro interés. El plano sensual es importante en música, muy importante, pero no constituye todo el asunto.

No hay necesidad de más digresiones acerca del plano sensual. Su atracción para todo ser humano normal es evidente por sí misma. Pero hay una cosa, que es aguzar nuestra sensibilidad para las distintas clases de materia sonora que usan diversos compositores. Porque no todos los compositores usan de una misma manera la materia sonora. No vaya a creerse que el valor de la música está en razón directa de su atractivo sonoro, ni que la música de sonoridades más deliciosas sea la escrita por el compositor más grande. Si ello fuera así, Ravel sería un creador más grande que Beethoven. Lo importante es que el elemento sonoro varía con el compositor, que la manera de usarlo éste forma parte integrante de su estilo y hemos de tenerla en cuenta cuando escuchemos. El lector verá, pues, que es valiosa una actitud más consciente, aun en ese plano primario de la audición musical.

El segundo plano en que existe la música es el que llamé plano expresivo. Pero, al pasar a él, nos metemos en plena controversia. Los compositores tienen por costum-

bre rehuir toda discusión acerca del lado expresivo de la música. ¿No proclamó el mismo Stravinsky que su música era un "objeto", una "cosa" con vida propia y sin otro significado que su propia existencia puramente musical? Esa actitud intransigente de Stravinsky puede que se deba al hecho de que tanta gente haya tratado de leer en muchas piezas significados diferentes. Bien sabe Dios cuán difícil es precisar lo que quiere decir una pieza de música, precisarlo de una manera terminante, precisarlo, en fin, de modo que todos queden satisfechos de nuestra explicación. Mas eso no debe llevarnos al otro extremo, al de negar a la música el derecho a ser "expresiva".

Mi parecer es que toda música tiene poder de expresión, una más, otra menos; siempre hay algún significado detrás de las notas, y ese significado que hay detrás de las notas constituye, después de todo, lo que dice la pieza, aquello de que trata la pieza. Todo este problema se puede plantear muy sencillamente preguntando: "¿Quiere decir algo la música?" Mi respuesta a eso será: "Sí". Y "¿Se puede expresar con palabras lo que dice la música?" Mi respuesta a eso será: "No". En eso está la dificultad.

Las almas cándidas no se satisfarán nunca con la respuesta a la segunda de esas preguntas. Necesitan siempre que la música quiera decir algo, y cuanto más concreto sea ese algo, más les gustará. Cuanto más les recuerde la música un tren, una tempestad, un entierro o cualquier otro concepto familiar, más expresiva les parecerá. Esa idea vulgar de lo que quiere decir la música —estimulada y sostenida por la usual actitud del comentarista musical— habrá que reprimirla cuando y dondequiera que se la encuentre. En una ocasión me confesó una dama pusilánime su sospecha de que debía de haber algún grave de-

fecto en su comprensión de la música, ya que era incapaz de asociar ésta con nada preciso. Por supuesto que eso es poner la cosa al revés.

Pero continúa en pie la pregunta de ¿qué es—en cuanto significado concreto— lo más que el aficionado inteligente pueda atribuir a una obra determinada? Yo diría que nada más que un concepto general. La música expresa, en diversos momentos, serenidad o exuberancia, pesar o triunfo, furor o delicia. Expresa cada uno de esos estados de ánimo, y muchos otros, con una variedad innumerable de sutiles matices y diferencias. Puede incluso expresar alguno para el que no exista palabra adecuada en ningún idioma. Y en ese caso los músicos gustan de decir, casi siempre, que aquello no tiene más significado que el puramente musical. A veces van más lejos y dicen que *ninguna* música tiene más significado que el puramente musical. Lo que en realidad quieren decir es que no se pueden encontrar palabras apropiadas para expresar el significado de la música y que, aunque se pudiera, ellos no sienten necesidad de encontrarlas.

Pero sea la que fuere la opinión del músico profesional, la mayoría de los novatos en música no dejan de buscar palabras precisas con las cuales definir sus reacciones musicales. Por eso encuentran siempre que Tchaikovsky es más fácil de “entender” que Beethoven. En primer lugar, es más fácil pegar una palabra significativa a una pieza de Tchaikovsky que a una de Beethoven. Mucho más fácil. Además, por lo que se refiere al compositor ruso, cada vez que volvemos a una pieza suya, casi siempre nos dice lo mismo, mientras que con Beethoven es a menudo toda una gran dificultad señalar lo que está diciendo. Y cualquier músico nos dirá que por eso es por lo que Beethoven

es el más grande de los dos. Porque la música que siempre nos dice lo mismo acaba por embotarse pronto necesariamente, pero la música cuyo significado varía un poco en cada audición tiene mayores probabilidades de conservarse viva.

Escuche el lector, si puede, los cuarenta y ocho temas de las fugas del *Clave bien temperado* de Bach. Escuche cada tema, uno tras otro. Pronto percibirá que cada tema refleja un diferente mundo de sentimientos. Percibirá también pronto que cuanto más bello le parece un tema, más difícil le resulta encontrar palabras que lo describan a su entera satisfacción. Sí, indudablemente sabrá si es un tema alegre o triste, o en otras palabras, será capaz de trazar en su mente un marco de emoción alrededor del tema. Ahora estruñe más de cerca el tema triste. Trate de especificar exactamente la calidad de su tristeza. ¿Es una tristeza pesimista o una tristeza resignada, una tristeza fatal o una tristeza sonriente?

Supongamos que el lector tiene suerte y puede describir en unas cuantas palabras y a su satisfacción el significado exacto del tema escogido. No hay garantía de que los demás estén de acuerdo. Ni necesitan estarlo. Lo importante es que cada cual sienta por sí mismo la específica calidad expresiva de un tema o, análogamente, de toda una pieza de música. Y si es una gran obra de arte, no espere que le diga exactamente lo mismo cada vez que vuelva a ella.

Por supuesto que ni los temas ni las piezas necesitan expresar una sola emoción. Tómese un tema como el primero de la *Novena Sinfonía*, por ejemplo. Está indudablemente compuesto por diferentes elementos. No dice sólo una cosa. Sin embargo, cualquiera que lo oiga percibirá

una sensación de energía, una sensación de fuerza. No es una fuerza que resulta simplemente de lo fuerte que es tocado el tema. Es una fuerza inherente al tema mismo. La extraordinaria energía y vigor del tema tiene por resultado que el oyente reciba la impresión de que se ha hecho una declaración violenta. Pero no debemos nunca tratar de reducirlo a "el mazo fatal de la vida", etc. Y ahí es donde comienza la disensión. El músico, exasperado, dice que aquello no significa otra cosa que las notas mismas, mientras que el no profesional está demasiado impaciente por agarrarse a cualquier explicación que le dé la ilusión de acercarse al significado de la música.

Ahora, quizá sepa mejor el lector lo que quiero decir cuando digo que la música tiene en verdad un significado expresivo, pero que no podemos decir en unas cuantas palabras lo que sea ese significado.

El tercer plano en que existe la música es el plano puramente musical. Además del sonido deleitoso de la música y el sentimiento expresivo por ella emitido, la música existe verdaderamente en cuanto las notas mismas y su manipulación. La mayoría de los oyentes no tienen conciencia suficientemente clara de este tercer plano. Hacer que se percaten mejor de la música en ese plano será en gran parte la tarea de este libro.

Por otro lado, los músicos profesionales piensan demasiado en las meras notas. A menudo caen en el error de abstraerse tanto en sus arpeggios y *staccatos*, que olvidan los aspectos más hondos de la música que ejecutan. Pero desde el punto de vista del profano, no es tanto cuestión de vencer malos hábitos en el plano puramente musical como de enterarse mejor de lo que sucede en cuanto a las notas.

Cuando el hombre de la calle escucha "las notas" con un poco de atención, es casi seguro que ha de hacer alguna mención de la melodía. La melodía que él oye o es bonita o no lo es, y generalmente ahí deja la cosa. El ritmo será probablemente lo siguiente que le llame la atención, sobre todo si tiene un aire incitante. Pero la armonía y el timbre los dará por supuestos, eso si llega a pensar siquiera en ellos. Y en cuanto a que la música tenga algún género de forma definida, es una idea que no parece habersele ocurrido nunca.

Es muy importante para todos nosotros que nos hagamos más sensibles a la música en su plano puramente musical. Después de todo, es una materia verdaderamente musical lo que se está empleando. El auditor inteligente debe estar dispuesto a aumentar su percepción de la materia musical y de lo que a ésta le ocurre. Debe oír las melodías, los ritmos, las armonías y los timbres de un modo más consciente. Pero sobre todo, a fin de seguir el pensamiento del compositor, debe saber algo acerca de los principios formales de la música. Escuchar todos esos elementos es escuchar en el plano puramente musical.

Permítaseme repetir que sólo en obsequio a una mayor claridad disocié mecánicamente los tres distintos planos en que escuchamos. En realidad, nunca se escucha en este plano o en aquel otro. Lo que se hace es relacionarlos entre sí y escuchar de las tres maneras a la vez. Ello no exige ningún esfuerzo mental, ya que se hace instintivamente.

Esa correlación instintiva quizá se aclare si la comparemos con lo que nos sucede cuando vamos al teatro. En el teatro nos damos cuenta de los actores y las actrices, los vestidos y los decorados, los ruidos y los movimien-

tos. Todo eso le da a uno la sensación de que el teatro es un lugar en el que es agradable estar y ello constituye el plano sensual de nuestras reacciones teatrales.

El plano expresivo del teatro se derivará del sentimiento que nos produzca lo que sucede en la escena. Se nos mueve a lástima, se nos agita o se nos alegra. Y es ese sentimiento genérico, engendrado al margen de las determinadas palabras que allí se dicen, un algo emocional que existe en la escena, lo que es análogo a la cualidad expresiva de la música.

La trama y su desarrollo equivalen a nuestro plano puramente musical. El dramaturgo crea y desarrolla un personaje de la misma manera, exactamente, que el compositor crea y desarrolla un tema. Y según el mayor o menor grado en que nos demos cuenta de cómo el artista en cualquiera de ambos terrenos maneja su material, así seremos unos auditores más o menos inteligentes.

Con facilidad se advierte que el espectador teatral nunca percibe separadamente ninguno de esos tres elementos. Los percibe todos al mismo tiempo. Otro tanto sucede con la audición de la música. Escuchamos en los tres planos simultáneamente y sin pensar.

En un cierto sentido, el oyente ideal está dentro y fuera de la música al mismo tiempo, la juzga y la goza, quiere que vaya por un lado y observa que se va por otro; casi lo mismo que le sucede al compositor cuando compone, porque, para escribir su música, el compositor tiene también que estar dentro y fuera de su música, ser llevado por ella, pero también criticarla fríamente. Tanto la creación como la audición musical implican una actitud que es subjetiva y objetiva al mismo tiempo.

Lo que el lector debe procurar, pues, es una especie de

audición más *activa*. Lo mismo si escuchamos a Mozart que a Duke Ellington, podremos hacer más honda nuestra comprensión de la música con sólo ser unos oyentes más conscientes y enterados, no alguien que se limita a escuchar, sino alguien que *escucha algo*.

previsto mucho antes. La música debe fluir siempre, pues eso es parte de su misma esencia, pero la creación de esa continuidad y ese fluir —la gran línea— constituye el alfa y omega de la existencia de todo compositor.

#### IV. LOS CUATRO ELEMENTOS DE LA MÚSICA

##### EL RITMO

La música tiene cuatro elementos esenciales: el ritmo, la melodía, la armonía y el timbre. Esos cuatro ingredientes constituyen los materiales del compositor. Trabaja con ellos de igual manera que cualquier otro artesano con los suyos. Desde el punto de vista del oyente lego, tienen sólo un valor limitado, pues ese oyente rara vez se da cuenta de cualquiera de ellos separadamente. Es su efecto combinado —la red sonora, aparentemente inextricable, que forman— lo que más importa a los oyentes.

No obstante, el profano encontrará que es casi imposible tener un concepto más pleno del contenido musical si no se ahonda hasta cierto punto en las dificultades y complicaciones del ritmo, la melodía, la armonía y el timbre. Un conocimiento completo de esos diferentes elementos pertenece a las técnicas más profundas del arte. En un libro como éste no se habrá de dar más información que la necesaria para ayudar al oyente a comprender más cabalmente el efecto del conjunto. Pero también es necesario que el lector tenga algunos conocimientos acerca del desarrollo histórico de esos elementos fundamentales, si es que ha de alcanzar un concepto más justo de la relación existente entre la música contemporánea y la del pasado.

La mayoría de los historiadores está de acuerdo en

que la música, si comenzó de algún modo, comenzó con la percusión de un ritmo. Un ritmo puro tiene un efecto tan inmediato y directo sobre nosotros que intuitivamente percibimos sus orígenes prístinos. Y si tenemos algún motivo para desconfiar de nuestro instinto en esa materia, siempre podremos recurrir a la música de los pueblos primitivos para su comprobación. Hoy, como siempre, es ésa una música casi exclusivamente rítmica y a menudo de una complejidad asombrosa. No sólo el testimonio de la música misma, sino también la estrecha relación que hay entre ciertos moldes formales con otros rítmicos y los vínculos naturales del movimiento corporal con los ritmos básicos, constituyen una prueba más, si alguna prueba se necesitase, de que el ritmo es el primero de los elementos musicales.

Muchos miles de años habían de pasar antes de que el hombre aprendiese a escribir los ritmos que primero tocó y luego, en edades posteriores, cantó. Aún hoy está lejos de ser perfecto nuestro sistema de notación rítmica. Todavía no podemos anotar diferencias sutiles, como ésas que añade intuitivamente el ejecutante consumado. Pero nuestro sistema, con su distribución regular de las unidades rítmicas en compases separados por las barras de compás, es suficiente en la mayoría de los casos.

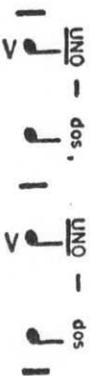
Cuando se anotó por primera vez el ritmo musical, no se medía distribuyendo uniformemente las unidades métricas, como se hace ahora. Hasta 1150, más o menos, no se comenzó a introducir lentamente en la civilización occidental la "música medida", como entonces se le llamó. De dos maneras opuestas se podría considerar ese cambio revolucionario, pues tuvo el efecto de liberar y al mismo tiempo refrenar la música.

Hasta aquel tiempo, mucha de la música de que tenemos alguna noticia era música vocal; acompañaba invariablemente a la poesía o la prosa como una modesta asistente. Desde el tiempo de los griegos hasta el pleno florecimiento del canto gregoriano, el ritmo de la música fue el ritmo natural, desmanado del lenguaje hablado en prosa o en verso. Nadie, ni entonces ni después, ha podido jamás escribir con alguna exactitud esa clase de ritmo. *Monsieur Jourdain*, el protagonista de la comedia de Molière, se habría asombrado doblemente de haber sabido no sólo que estaba hablando en prosa, sino que el ritmo de su prosa era de una sutileza tal que desafiaba la transcripción.

Los primeros ritmos que se transcribieron con feliz éxito eran de un carácter mucho más regular. Esa innovación tuvo gradualmente efectos numerosos y de largo alcance. Ayudó considerablemente a independizar de la palabra a la música, suministró música de estructura rítmica propia; hizo posible la reproducción exacta, generación tras generación, de los conceptos rítmicos del compositor; y, lo más importante de todo, hizo posible la subsiguiente música contrapuntística, o a varias voces, imaginable sin unidades métricas medidas. Sería difícil exagerar el genio inventivo de los primeros en desarrollar la notación rítmica. Pero sería tonto no reconocer toda la influencia limitadora que ejerció sobre nuestra imaginación rítmica, particularmente en ciertas épocas de la historia musical. Cómo aconteció eso, pronto lo veremos.

A estas alturas puede que el lector se esté preguntando qué queremos decir, musicalmente hablando, con "unidades métricas medidas". Casi todo el mundo, en alguna época de su vida, tomó parte en un desfile. Las pisadas

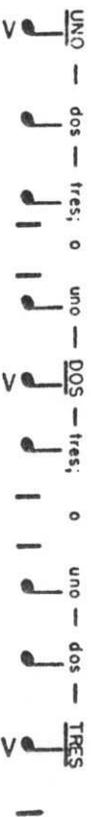
mismas parecen gritar: IZQUIERDO, derecho, IZQUIERDO, derecho; o UNO, dos, UNO, dos; o, para decirlo con la terminología musical más simple:



Eso es una<sup>1</sup> unidad métrica medida de 2/4. Se podría seguir marcando por algunos minutos esa misma unidad métrica, como a veces hacen los niños, y entonces tendríamos el patrón rítmico básico de cualquier marcha. Lo mismo es cierto para la unidad métrica básica ternaria:



que es compás de 3/4. Si doblamos el primero de esos ritmos, tendremos un compás de 4/4, así: UNO-dos-TRES-cuatro. Si se dobla el segundo, tendremos el compás de 6/4: UNO-dos-tres-CUATRO-cinco-seis. En esas unidades simples la fuerza —o acento, como le llamamos en música (marcado así: >)— cae normalmente en el primer golpe o parte de cada compás. Pero la nota acentuada no tiene por qué ser necesariamente la primera del compás. Como ejemplo, tómese un compás de 3/4. Es posible acentuar no sólo la primera parte, sino también la segunda o la tercera, así:



<sup>1</sup> En el ejemplo hay realmente dos. [T.]

El segundo y el tercero son ejemplos de acentuación irregular o trastocada del compás de tres cuartos.

La fascinación e impacto emocional de ritmos simples como éstos, cuando se repiten una y otra vez, como a veces se hace con resultado electrizante, es algo que no se puede analizar. Todo lo más que podemos hacer es reconocer humildemente su efecto poderoso y a menudo hipnótico sobre nosotros y no sentirnos tan superiores a los salvajes que primero los descubrieron.

Con todo, tales ritmos simples llevan consigo el peligro de la monotonía, especialmente si son usados por los llamados compositores de música "artística". Los compositores del siglo XIX, interesados principalmente por ampliar el lenguaje armónico de la música, permitieron que se embotase su sentido del ritmo con una dosis excesiva de acentos colocados a intervalos regulares. Aun los más grandes de ellos están expuestos a esa acusación. Eso es probablemente el origen del concepto del ritmo que tenían los maestros de música corrientes de la generación anterior, los cuales enseñaban que la primera parte de toda unidad métrica es *siempre* fuerte.

Pero hay, por supuesto, un concepto de la vida rítmica más rico que éste, aun en el caso de los clásicos del siglo XIX. Para explicar en qué consiste es necesario aclarar la diferencia entre metro y ritmo.

Entendido reclamente, rara vez hay en la música artística un esquema rítmico que no conste de estos dos factores: metro y ritmo. El profano, poco familiarizado con la terminología musical, puede evitarse cualquier confusión entre los dos si tiene presente una situación análoga en poesía. Cuando escandimos un verso, estamos midiendo simplemente sus unidades métricas, exactamente lo

mismo que hacemos en música cuando dividimos las notas en valores distribuidos regularmente. En ninguno de ambos casos tenemos el ritmo de la frase. Así, si recitamos los dos versos siguientes acentuando las pulsaciones regulares del metro, obtendremos:

En médio dél inviérno está templáda  
el água dulce désta clára fuénte.<sup>2</sup>

Leyéndolos así, obtenemos sólo el sentido silábico, no el sentido rítmico. El ritmo viene solamente cuando lo leemos con la entonación debida al sentido de la frase.

Así también en música, cuando acentuamos el primer tiempo: UNO-dos-tres, UNO-dos-tres y así sucesivamente, como a algunos nos enseñaron nuestros maestros, obtenemos sólo el metro. El ritmo verdadero lo obtendremos solamente cuando acentuemos las notas de acuerdo con el sentido musical de la frase. La diferencia entre música y poesía está en que en música pueden presentarse al mismo tiempo de manera más patente el sentido del metro y el sentido del ritmo. Sin ir más lejos, en una pieza para piano hay una mano izquierda y una mano derecha que actúan al mismo tiempo. La mano izquierda no hace a menudo, rítmicamente hablando, más que tocar un acompañamiento en el que metro y ritmo coinciden

<sup>2</sup> Con estos versos de la Égloga Segunda de Garcilaso sustituimos los dos de análoga estructura yámbica que, sin declarar su procedencia —Soneto LIII de Shakespeare—, cita el autor:

*What is your substance whereof dre you máde,  
That millions of strange sháddows on you ténd?*

[T.]

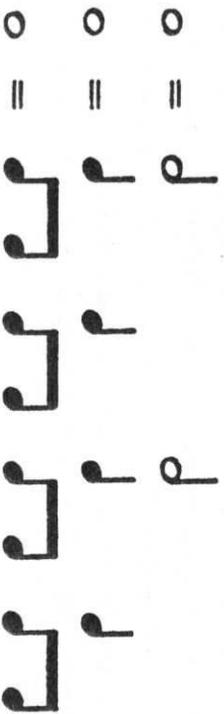
exactamente, mientras la derecha se mueve con libertad por dentro y por fuera de la unidad métrica sin jamás violentarla. Un ejemplo especialmente bello de eso es el tiempo lento del *Concerto italiano* de Bach. También Schumann y Brahms ofrecen ejemplos de un sutil juego entre el metro y el ritmo.

Hacia fines del siglo XIX comenzó a romperse la cansada regularidad de las unidades métricas basadas en doses y treses y sus múltiplos. En vez de escribir un ritmo invariable de UNO-dos, UNO-dos o UNO-dos-tres, UNO-dos-tres, encontramos que Tchaikovsky aventura en el segundo tiempo de su *Sinfonía patética* un ritmo compuesto de esos dos: UNO-dos-UNO-dos-tres, UNO-dos-UNO-dos-tres. O, para decirlo con más exactitud: UNO-dos-TRES-cuatro-cinco, UNO-dos-TRES-cuatro-cinco. Sin duda que Tchaikovsky, al igual que otros compositores rusos de su tiempo, no hizo sino utilizar las fuentes de la canción popular rusa al introducir ese metro insólito. Pero cualquiera que sea su procedencia, desde entonces nuestros esquemas rítmicos no han vuelto a ser lo que eran.

El compositor ruso, empero, no había dado más que el primer paso. Si bien partió de un ritmo informal a cinco, no pasó de mantenerlo rigurosamente durante todo el tiempo. A Stravinsky habría de corresponder el deducir la inevitable conclusión: escribir metros cambiantes a cada compás. Semejante procedimiento tiene un poco este aspecto: UNO-dos, UNO-dos-tres, UNO-dos-tres, UNO-dos, UNO-dos-tres-cuatro, UNO-dos-tres, UNO-dos, etc. Ahora, léase eso acompañadamente y tan de prisa como se pueda: se verá entonces por qué los músicos encontraban difícil a Stravinsky cuando era una novedad,

y por qué también mucha gente encontraba desconcertante la mera audición de esos ritmos nuevos. No obstante, sin ellos resulta difícil ver cómo habría podido lograr Stravinsky esos efectos rítmicos mellados y toscos que primero le dieron fama.

Al mismo tiempo una nueva libertad se desarrolló dentro de los confines de un solo compás. Habrá que explicar que en nuestro sistema de notación rítmica se usan las siguientes figuras arbitrarias: redonda , blanca , negra , corchea , semicorchea o doble corchea , fusa o triple corchea , semifusa o cuádruple corchea . En cuanto a duración, una redonda equivale a dos blancas o cuatro negras u ocho corcheas y así sucesivamente:



El valor temporal de una redonda no es más que relativo, es decir, que una redonda puede durar dos segundos o veinte, según que el *tempo*<sup>3</sup> sea rápido o lento. Pero en todo caso los valores en que se puede dividir son divisiones estrictas. En otras palabras, si una redonda dura cuatro segundos, las cuatro negras en que se puede dividir durarán un segundo cada una. En nuestro sistema es usual re-

<sup>3</sup> Velocidad a que se ejecuta la música. [T.]

unir las figuras en compases. Cuando en cada compás hay cuatro negras, como es frecuentemente el caso, se dice que la pieza está en compás de cuatro por cuatro. Eso significa, por supuesto, que cuatro negras o su equivalente —dos blancas o una redonda— compondrán un compás. Cuando un compás de cuatro por cuatro se divide en ocho corcheas, la manera normal de distribuir éstas será agruparlas de dos en dos: 2-2-2-2.



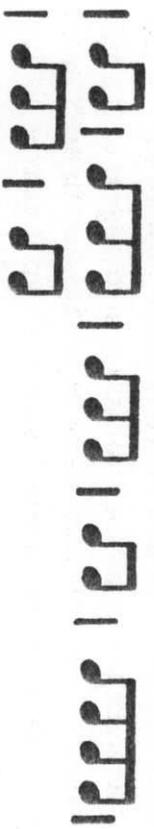
Los compositores modernos tuvieron la idea muy natural de distribuir desigualmente las corcheas en que se dividen las negras:



El número de corcheas sigue siendo el mismo, pero su distribución ya no es 2-2-2-2, sino 3-2-3 o 2-3-3 o 3-3-2. Prolongando ese principio, no tardarán los compositores en ponerse a escribir ritmos similares fuera de las

<sup>4</sup> Véase el ejemplo de Roy Harris, p. 68. [T.]

barras de compás, dando a sus ritmos este aspecto gráfico: 2-3-3-2-4-3-2-etcétera.



Ése fue otro modo, en otras palabras, de lograr la misma independencia rítmica que Stravinsky dedujo de la canción popular rusa, vía Tchaikovsky, Mussorgsky y otros.

La mayoría de los músicos todavía encuentran más fácil de tocar un ritmo de 6/8 que uno de 5/8, sobre todo en *tempo* rápido. Y la mayoría de los oyentes se sienten más “cómodos” con los ritmos regulares y consagrados por el tiempo que oyeron siempre. Pero tanto a los músicos como a los auditores habría que advertirles que el final de los experimentos rítmicos aún no está a la vista.

El paso siguiente ya ha sido dado y es una etapa aún más compleja del desarrollo rítmico. Se efectuó por la combinación simultánea de dos o más ritmos independientes y vino a dar en lo que se ha denominado polirritmos.

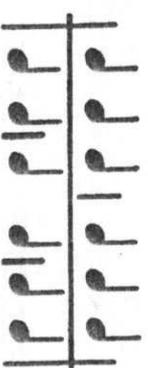
La primera etapa polirrítmica es muy sencilla y la utilizaron frecuentemente los compositores “clásicos”. Cuando aprendíamos a tocar dos contra tres o tres contra cuatro o cinco contra tres, estábamos ya tocando polirritmos, con la significativa limitación de que el primer tiempo de un ritmo siempre coincidía con el primero del otro. En tales casos tenemos:

Mano der.   1-2	1-2	Mano der.   1-2-3	1-2-3
Mano izq.   1-2-3	1-2-3	Mano izq.   1-2-3-4	1-2-3-4

Pero son dos o más ritmos con primeros tiempos que no coinciden lo que realmente produce ritmos incitantes y fascinadores.

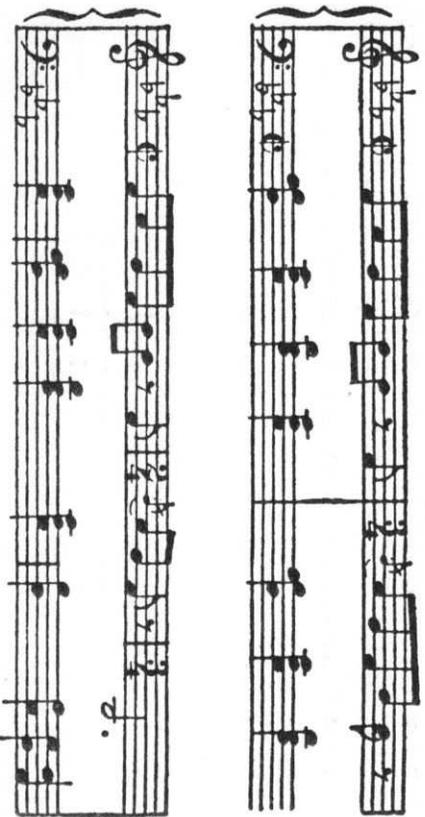
No se imagine ni por un momento que tales complejidades permanecieron ignoradas hasta nuestros días. Por el contrario, en comparación con los tamborileros africanos y los percusionistas chinos o hindúes y sus ritmos intrincados, nosotros somos unos meros neófitos. Y para no alejarnos tanto de casa, una auténtica orquesta cubana de rumba puede enseñarnos algunas cosas en cuanto al uso héctico de los polirritmos. Nuestras orquestas de *swing*, inspiradas por los días oscuros del *hot jazz*, también sueltan a veces un torrente de polirritmos que desafían el análisis.

En su forma más elemental, se pueden observar polirritmos en cualquier simple arreglo de *jazz*. Recuérdese que los polirritmos realmente independientes se producen sólo cuando *no* coinciden los primeros tiempos. En tales casos un ritmo de dos contra tres tendrá este aspecto:  $\frac{1-2-3-1-2-3}{1-2-1-2-1-2}$  o, en términos musicales:



Todo *jazz* está cimentado en la roca de un ritmo firme, invariable del bajo. Cuando el *jazz* era sólo “ragtime”, el ritmo básico era simplemente el compás de una marcha: UNO-DOS-TRES-cuatro, UNO-dos-TRES-cuatro. Ese mismo ritmo se hizo mucho más interesante en el *jazz* con sólo cambiar de lugar los acentos, de modo que el ritmo básico se convirtió en uno-DOS-tres-CUATRO, uno-DOS-tres-

CUATRO. Los sencillos ciudadanos que tildan de “monótono” el ritmo del jazz admiten, sin darse cuenta, que todo lo que oyen no es más que ese ritmo fundamental. Pero encima de éste hay otros ritmos y más libres; y su combinación es lo que da al jazz toda su vitalidad. No quiero decir con eso que toda la música de jazz sea polirrítmica continuamente y en todas las piezas, sino que, en sus mejores momentos, participa de una verdadera independencia existente entre los diversos ritmos que suenan simultáneamente. El siguiente ejemplo es uno de los más tempranos de esos polirritmos usados en el jazz, tomado del *Ritmo fascinador* (*Fascinating Rhythm*)<sup>5</sup>—apropiado título—del desaparecido George Gershwin.



Sólo parcamente podía usar Gershwin ese recurso en lo que era un producto comercial. Pero Stravinsky, Bartók, Milhaud y demás compositores modernos no tenían

<sup>5</sup> Citado con autorización de los editores. Copyright, 12 de diciembre de 1924, por Harms, Inc.

esas limitaciones. En obras como la *Historia del soldado* de Stravinsky o los últimos cuartetos de cuerda de Bartók abundan los ejemplos de ritmos múltiples tratados lógicamente que producen combinaciones rítmicas inesperadas y nuevas.

Puede que algunos de mis lectores más enterados se pregunten por qué en este esbozo del desarrollo rítmico no hice mención de esa fenomenal escuela de compositores ingleses que florecieron en tiempos de Shakespeare y escribieron cientos de madrigales rebosantes de polirritmos ingeniosísimos. Como la música que compusieron era vocal, su uso del ritmo tomó ser de la prosodia natural de las palabras. Y como cada voz lleva su parte distinta, el resultado es un inaudito entretrejimiento de ritmos independientes. El rasgo que caracteriza el ritmo de los madrigalistas es la falta de todo sentido de primer tiempo fuerte.<sup>6</sup> Por eso las generaciones posteriores, menos sensibles a los ritmos sutiles, acusaron de arrítmica a la escuela madrigalista. La falta de un primer tiempo fuerte común da a la música esta apariencia:

$$\begin{array}{r} 1-2-3-1-2-3-4 \\ \hline 1-2-1-2-3-1-2 \\ \hline 1-2-3-1-2-1 \end{array}$$

Su efecto es todo menos primitivo. Y ahí está su principal diferencia con respecto a los polirritmos modernos,

<sup>6</sup> Como se verá por el esquema que da el autor, primeros tiempos fuertes los hay en cada voz. Lo que en realidad se quiere decir es que no hay ninguna simultaneidad entre los primeros tiempos de las diversas voces. Véase más adelante la comparación de esta música con los polirritmos modernos. [T.]

cuyo efecto depende de la insistencia en la superposición de los primeros tiempos.

Nadie puede decir a dónde nos llevará esta nueva libertad rítmica. Algunos teóricos han calculado ya matemáticamente combinaciones rítmicas posibles que ningún compositor oyó todavía. "Ritmos en el papel" podría llamárseles.

Se ruega al oyente lego que recuerde que hasta los ritmos más complicados han sido pensados para sus oídos. Para gozarlos no necesita analizarlos. Lo único que necesita es entregarse y dejar que el ritmo haga de él lo que quiera. Eso ya se lo permite a los ritmos sencillos y comunes. Más tarde, cuando escuche más atentamente y no resista en modo alguno al impulso del ritmo, las mayores complejidades rítmicas modernas y los sutiles entrelazamientos rítmicos de la escuela madrigalista añadirá, sin duda, un nuevo interés a su audición de la música.

#### LA MELODÍA

En el firmamento musical, la melodía sigue inmediatamente en importancia al ritmo. Como un comentarista señaló, si la idea del ritmo va unida en nuestra imaginación al movimiento físico, la idea de la melodía va asociada a la emoción intelectual. El efecto de esos dos elementos en nosotros es un misterio. Hasta ahora no se ha podido analizar por qué una buena melodía tiene el poder de conmovernos. Ni siquiera podemos decir con alguna certeza qué es lo que constituye una buena melodía.

Sin embargo, la mayor parte de la gente cree saber si es bella la melodía que oye. Por tanto, debe de tener al-

gún criterio sobre eso, aunque sea inconsciente. Pero si bien no podemos definir de antemano lo que es una buena melodía, podemos ciertamente generalizar acerca de las melodías que ya sabemos que son buenas, y eso podrá ayudarnos a clarificar las características de la buena escritura melódica.

Al escribir música, el compositor está de continuo aceptando y rechazando las melodías que espontáneamente se le ocurren. En ningún otro plano de la composición está tan obligado a confiar en su instinto musical como guía. Y si tiene que trabajar con una melodía, todas las probabilidades son de que habrá de adoptar los mismos criterios que aplicamos nosotros al juzgarla. ¿Cuáles son algunos de los principios de la buena construcción melódica?

Una melodía bella, como una pieza entera de música, ha de ser de proporciones satisfactorias. Deberá darnos la impresión de cosa consumada e inevitable. Para eso la línea melódica ha de ser en general larga y fluida, con altibajos de interés y un momento culminante, comúnmente hacia el fin. Es claro que una tal melodía tenderá a moverse entre notas diferentes y evitará repeticiones innecesarias. También es importante en la construcción melódica una cierta sensibilidad para el fluir del ritmo. Muchas bellas melodías se han logrado por medio de un ligero cambio rítmico. Pero lo más importante de todo está en que su cualidad expresiva sea tal que provoque en el oyente una respuesta emocional. Ése es el atributo menos pronosticable de todos y para el cual no existen reglas. Por lo que toca a la mera construcción, toda buena melodía se verá que posee una armazón que podremos deducir por los puntos esenciales de la línea melódica que queden des-

pues de cercenar las notas "no esenciales". Sólo el músico profesional es capaz de radiografiar el espinazo de una melodía bien construida, pero podemos confiar en que el profano desprovisto de conocimientos técnicos podrá sentir inconscientemente la falta de una verdadera columna vertebral melódica. Tal análisis mostrará, por lo general, que las melodías, al igual que las frases gramaticales, tienen a menudo en su curso puntos de reposo equivalentes a la coma, al punto y coma y a los dos puntos de la escritura. Esos puntos de reposo momentáneos, o cadencias, como a veces se les llama, ayudan a hacer más inteligible la línea melódica, al dividirla en frases más fácilmente comprensibles.

Desde un punto de vista puramente técnico, todas las melodías existen dentro de los límites de algún sistema escalístico. Una escala no es más que una cierta disposición de una determinada serie de notas. La investigación ha demostrado que esas "disposiciones", llamémoslas así, no son arbitrarias sino que se justifican con hechos físicos. Los constructores de escalas confiaron en su instinto y los hombres de ciencia los apoyan ahora con sus cifras de las vibraciones relativas por segundo.

Hubo cuatro sistemas principales de construcción de escalas: el oriental, el griego, el eclesiástico y el moderno. Con miras prácticas podemos decir que la mayoría de los sistemas escalísticos se basan en un cierto número de notas escogidas entre un sonido dado y su octava. En nuestro sistema moderno ese trecho de una octava está dividido en doce intervalos "iguales" llamados semitonos, los cuales en conjunto comprenden la escala cromática. Empero, la mayor parte de nuestra música *no* se basa en esa escala, sino en siete sonidos escogidos entre los doce de

la escala cromática, dispuestos en el orden siguiente: dos tonos seguidos de un semitono más tres tonos seguidos de un semitono. Si el lector desea saber cómo suena eso, cante el *do-re-mi-fa-sol-la-si-do* que le enseñaron en la escuela. (Quizá ya lo olvidó, pero cuando cantaba *mi-fa y si-do* estaba cantando semitonos.)

Esa disposición de siete sonidos se llama la escala diatónica del modo mayor. Como dentro de la octava hay doce sonidos, a partir de cada uno de los cuales se puede formar la misma escala de siete sonidos, habrá, desde luego, doce escalas diatónicas del modo mayor, diferentes, pero construidas de manera semejante. Hay otras doce del modo menor, con lo que entre todas hacen veinticuatro. (En la exposición que sigue omitiremos toda otra referencia al modo menor, para mayor claridad.)

Como fácil método de referencia, llamemos a los siete sonidos de la escala, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, sin tener en cuenta si la distancia entre cada uno y el siguiente es de un tono entero o de medio. Como ya dijimos, esa escala se puede formar a partir de una cualquiera de las doce diferentes notas. La clave que da la posición de la escala se encuentra viendo la posición del sonido 1. Si el sonido 1 es la nota *si*, entonces se dice que la escala está en la tonalidad de *si* (mayor o menor, según el modo); si es *do*, en *do* (mayor o menor). La modulación tiene lugar cuando nos trasladamos de una tonalidad a otra. Así podemos modular de la tonalidad de *si* mayor a la de *do* mayor y viceversa.

Los siete grados de la escala tienen también determinadas relaciones entre sí. Están gobernados por el primer grado, el sonido 1, conocido como la tónica. Por lo menos en la música anterior al siglo xx, todas las melodías

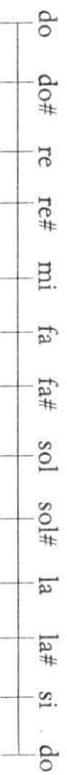
tienden a centrarse en la tónica. A pesar de los heroicos esfuerzos para quebrantar la hegemonía de la tónica, ésta es todavía hoy, aunque menos claramente que antes, el punto central en torno al cual tienden a agruparse las demás notas.

El siguiente en cuanto a poder de atracción es el quinto grado o dominante, que es como se llama, y a éste le sigue en importancia el cuarto grado o subdominante. El séptimo grado se llama sensible, porque muestra una franca atracción por la tónica. Aquí también esas relaciones aparentemente arbitrarias son confirmadas por los datos referentes al número de vibraciones.

Ámbito de la octava



Escala cromática



Escala diatónica



Resumamos el sistema escalístico tal como queda expuesto, antes de entrar en el examen de su evolución posterior.

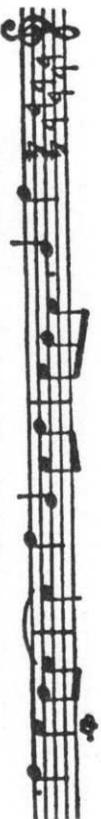
Hasta hace poco, todas las melodías occidentales se escribían dentro de este sistema escalístico. Y demuestra un ingenio asombroso por parte de los compositores el que hayan sido capaces de una variedad tan amplia de invención melódica dentro de los límites estrechos de la

escala diatónica. Siguen aquí algunos ejemplos de melodías tomadas de diferentes épocas musicales.

En cuanto a pureza de línea y de sentimiento, difícilmente se podrá citar nada mejor que lo que ofrecen las obras corales de Palestrina. Parte de la cualidad ultraterrena de muchas melodías de Palestrina se debe a su movimiento por grados conjuntos, es decir, por el paso de una nota a la más próxima, superior o inferior, de la escala, con excepción de un número mínimo de saltos. Esa disciplina restringente, que da a tantas melodías de Palestrina un aspecto de tersura y serenidad, tiene además la ventaja de hacerlas fáciles de cantar. Obsérvese que en esta bella melodía del motete para voces blancas *Ave regina coelorum* no hay más salto que uno de tercera.



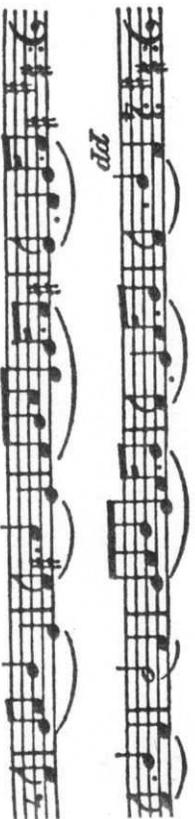
El sujeto de la *Fuga* en *mi* bemol menor de Bach (*Clave bien temperado*, libro I) es un ejemplo notable de pensamiento completamente redondeado en una simple y breve frase musical. Es importante analizar por qué este tema, consistente en sólo unas cuantas notas, es tan expresivo. Estructuralmente se basa en las tres notas esenciales de la escala: los sonidos 1, 5 y 4, *mi* bemol, *si* bemol y *la* bemol. Hay algo en la manera como el tema se eleva valientemente de 1 a 5 y luego, después de girar en torno a 5, se eleva de nuevo de 1 a 4 para replegarse lentamente sobre 1 —y algo también en el acortamiento del sentido rítmico en la segunda parte de la frase— que crea un sentimiento de tranquila, pero honda resignación.



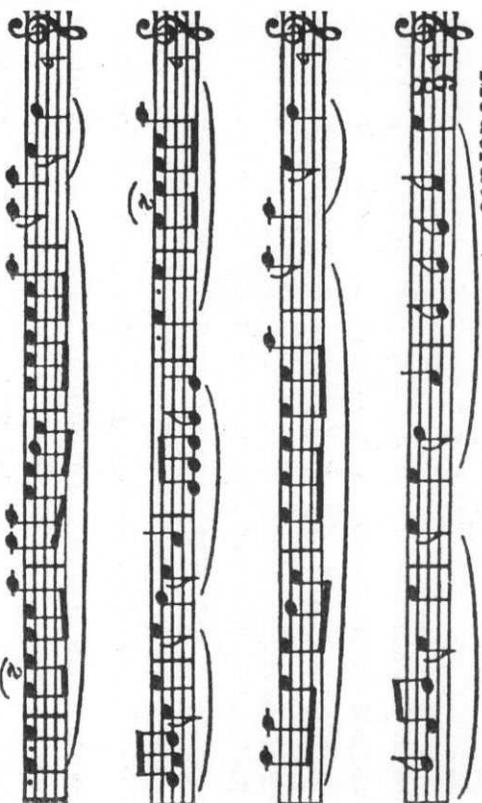
Otro ejemplo, demasiado largo para que lo citemos aquí, de un tipo completamente diferente de melodía de Bach, es la dilatada frase instrumental del tiempo lento del *Concerto italiano*, arcaica de una clase de melodía florida que el mismo Bach trató muchas veces y con maestría consumada. Sobre un bajo que se repite con regularidad, la melodía alza el vuelo; construida sobre líneas amplias y nobles, su belleza es más de proporción que de detalle.

Un ejemplo admirable de pura invención melódica, citado muchas veces, es el segundo tema del primer tiempo de la *Sinfonía "inconclusa"* de Schubert. Las "reglas" de la construcción melódica no serán de utilidad para nadie que analice esta frase. Tiene un modo curioso de, como si dijéramos, replegarse sobre sí misma (o, más exactamente, sobre el *sol* y el *re*), lo cual se hace más perceptible cuando en el sexto compás llega momentáneamente a una nota más alta. A pesar de su gran sencillez, produce una impresión única y no nos recuerda ningún otro tema de la literatura musical.

No puedo resistir al deseo de citar de memoria una tonada de los indios mexicanos, poco conocida, utilizada por Carlos Chávez en su *Sinfonía india*. Usa notas repeti-



### Moderato



das e intervalos nada convencionales, con un efecto enteramente reconfortante.

A partir de principios del siglo actual, los compositores ampliaron considerablemente su concepto de lo que constituye una buena melodía. Richard Strauss, prolongando los principios wagnerianos, produjo una línea melódica más libre y sinuosa, de atrevidos saltos y en general más vasto alcance. Debussy creó su música a base de un material melódico más huidero y fragmentario. Las melodías de Stravinsky, en sí mismas, carecen relativamente de importancia. En las primeras obras están dentro del estilo de la canción popular rusa y en las últimas imitan modelos clásicos y románticos.

Los verdaderos experimentadores melódicos del siglo fueron Arnold Schoenberg y sus discípulos. Son los únicos contemporáneos que escriben melodías sin centro tonal de ninguna especie. En su lugar, prefieren dar iguales derechos a cada uno de los doce sonidos de la escala

cromática. Reglas que ellos se imponen a sí mismos les impiden repetir cualquiera de los doce sonidos mientras no hayan sonado los otros once. Esa escala más amplia, además de un mayor uso de saltos más y más extensos de nota a nota, ha desconcertado, si no exasperado, a muchos oyentes. Las melodías de Schoenberg demuestran que cuanto más nos alejamos de la norma ordinaria más voluntad y esfuerzo consciente son necesarios para asimilar lo que es nuevo y poco común.

El compositor estadounidense Roy Harris escribe melodías en un plano intermedio. Aunque es más que probable que pasen por todos los sonidos de la escala cromática, sus melodías casi siempre giran en torno a un sonido tomado como centro, lo cual da a su música un sentido tonal más normal. Harris posee un don melódico fino y robusto. En la página siguiente muestro un ejemplo tomado de la melodía que toca el violonchelo al final del tiempo lento de su *Trío* para violín, violonchelo y piano.<sup>7</sup>

Probablemente el lector comprenderá ahora que debe ampliar junto con los compositores sus ideas en cuanto a lo que pueda ser una melodía. No debe esperar de todos los compositores una misma clase de melodía. Las melodías de Palestrina siguen con más fidelidad los moldes conocidos de su época que, por ejemplo, las de Carlos María von Weber. Sería tonto esperar que en ambos hubiese una inspiración melódica similar.

Además, los compositores están muy lejos de ser todos igualmente dotados como melodistas. Ni se debe

<sup>7</sup> Citado, con autorización de Roy Harris, de *New Music* (vol. 9, núm. 3, abril de 1936), publicación trimestral de la New Music Society of California.



evaluar su música según solamente la abundancia de sus dotes melódicas. Serge Prokofief explotó una mina melódica que se diría inagotable comparada con la de Stravinsky y, sin embargo, pocos serán los que pretendan que Prokofief es el creador musical más profundo de los dos.

Cualquiera que sea la calidad de la línea melódica, aisladamente considerada, el oyente no deberá nunca perder de vista su función en una composición. Hay que seguirla como al hilo conductor que guía al oyente a través de la pieza, desde el mismísimo comienzo hasta el mismísimo final. Tengamos presente siempre que al escuchar una pieza de música debemos agarrarnos a la línea melódica. Puede que ésta desaparezca momentáneamente, quitada por el compositor a fin de que, al reaparecer, su presencia sea sentida con más fuerza. Pero reaparecer, es seguro que reaparecerá, pues es imposible, excepto en casos rarísimos, imaginar una música, vieja o nueva, conservadora o moderna, que no tenga alguna melodía.

La mayoría de las melodías van acompañadas de un material, más o menos elaborado, de interés secundario. No permitamos que la melodía se sumerja bajo ese material acompañante. Sepáremosla en nuestra mente de todo cuanto la rodea. Tenemos que poder oírla. Y al compositor y al intérprete corresponde ayudarnos a oírla así.

En cuanto a la capacidad para reconocer una bella melodía cuando la oímos, o a distinguir entre una línea trivial y una de inspiración lozana, eso solamente nos lo podrá dar una creciente experiencia como oyentes, más la asimilación de cientos de melodías de todas clases.

### LA ARMONÍA

Comparada con el ritmo y la melodía, la armonía es el más artificioso de esos tres elementos musicales. Estamos tan habituados a pensar en la música en términos de armonía, que es probable que olvidemos cuán reciente es esa innovación, comparada con los demás elementos. El ritmo y la melodía se le ocurrieron naturalmente al hombre, pero la armonía brotó gradualmente de lo que fue en parte un concepto intelectual, sin duda uno de los conceptos más originales de la mente humana.

La armonía, en el sentido que tiene para nosotros, era completamente desconocida antes del siglo IX, aproximadamente. Hasta entonces toda la música de que tenemos noticia había consistido en una simple línea melódica. Y así es todavía entre los pueblos orientales, si bien sus simples melodías se combinan a menudo con ritmos complejos de los instrumentos de percusión. Los compo-

sitores anónimos que primero hicieron experimentos con los efectos armónicos estaban destinados a cambiar toda la música posterior a ellos, por lo menos en las naciones occidentales. No es para extrañarse, pues, que consideremos el desarrollo del sentido armónico como uno de los fenómenos más notables de la historia musical.

El nacimiento de la armonía se sitúa generalmente en el siglo IX, pues en los tratados de aquella época es cuando por primera vez se le menciona. Como era de esperar, las primeras formas de la armonía resultan de un crudo primitivismo para nuestros oídos. Hay tres clases de escritura armónica primitiva. La más temprana se denominó "órganum". Comprenderemos fácilmente en qué consiste, pues siempre que "armonizamos" una melodía agregándole por encima o por debajo intervalos de tercera y sexta, estamos produciendo una especie de órganum. Y eso mismo era la idea del antiguo órganum, excepto que la armonización se hacía con intervalos de cuarta inferior o quinta superior; las terceras y las sextas estaban proscritas. Así, pues, el órganum es una melodía más ella misma repetida simultáneamente a la cuarta inferior o a la quinta superior. Como método de armonización resulta rudimentario y francamente primitivo, en particular si imaginamos a toda la música tratada sólo de esa manera.

He aquí un ejemplo de órganum:

Tu pa-tris sem-pi-ter-nus es fi-li-us

La segunda de esas formas primitivas no se desarrolló sino hasta unos dos o tres siglos más tarde. Se la llamó “discanto” y se atribuye al ingenio de los compositores franceses. En el discanto ya no había sólo una melodía acompañada simultánea y paralelamente por ella misma, a un cierto intervalo de distancia, sino dos melodías independientes que se movían en direcciones opuestas. Entonces se descubrió uno de los principios básicos de la buena conducción de las voces: cuando la voz superior descende, la inferior asciende, y viceversa. Esa innovación era doblemente ingeniosa, pues entre las voces no se usaban más que las quintas, cuartas y octavas permitidas originalmente en el órgano. En otras palabras, se observaban las reglas en cuanto a los intervalos, pero se aplicaban de una mejor manera. (Para los que no saben lo que es un “intervalo”, diremos que ese término indica la distancia que hay entre dos notas. Así, de la nota *do* a la nota *sol* hay cinco sonidos, *do-re-mi-fa-sol*; por tanto, la relación entre *do* y *sol* se denomina intervalo de quinta.) En la página siguiente se ofrece un ejemplo de discanto.

La última forma del contrapunto primitivo se denominó “faux-bourdon” (bajo falso) e introdujo los inter-

Quem ae-the-ra et ter-rae at-que ma-re  
non pre-va-lent to-tum cap-ta-re

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains a melody with lyrics: 'Quem ae-the-ra et ter-rae at-que ma-re'. The bottom staff contains a lower voice part with lyrics: 'non pre-va-lent to-tum cap-ta-re'. The notes in the lower staff are consistently a fifth below the notes in the upper staff, illustrating the 'faux-bourdon' technique.

valos de tercera y sexta prohibidos hasta entonces y que habrían de constituir la base de todos los desarrollos armónicos posteriores. Mientras los intervalos armónicos se limitaron a las cuartas y las quintas, el efecto producido fue pobre y crudo. Por eso la introducción de las terceras y las sextas, más melifluas, aumentaron inmensamente los recursos armónicos. Ese paso se atribuye a los ingleses, los cuales se dice que “armonizaban en terceras” sus cantos populares mucho antes de que el fabordón<sup>8</sup> hiciese su entrada formal en la música artística. He aquí un ejemplo de melodía armonizada en fabordón:

The image shows a single staff of musical notation. The first part of the staff shows a melody with a treble clef. The second part shows the same melody with a lower voice part, where each note is a fifth below the original note, illustrating the 'fabordón' technique.

No es mi propósito trazar una perspectiva histórica del desarrollo armónico, sino indicar solamente los primeros tanteos de la armonía y subrayar su naturaleza en constante evolución. Si el lector no comprende la armonía como un crecimiento y un cambio graduales a partir de sus comienzos primitivos, no espere comprender lo que hay en la innovación armónica del siglo xx.

La producción simultánea de varios sonidos engendra los acordes. La armonía, considerada como una ciencia, es el estudio de esos acordes y sus relaciones mutuas. El estudio completo de los principios fundamentales de la ciencia armónica le lleva más de un año al estudiante de música. No hay que decir que de un breve capítulo como

<sup>8</sup> Ésta es la forma que se le ha venido dando tradicionalmente en castellano al término *faux-bourdon*. [T.]

éste el oyente lego sólo podrá obtener un ligero barniz informativo. Pero algún intento habrá que hacer para relacionar el elemento armónico con el resto de la música, sin que se confunda al lector con los detalles. Para ello el lector deberá tener alguna idea, por ligera que sea, de cómo están contruidos los acordes y cuáles son sus relaciones mutuas; de lo que significan tonalidad y modulación; de la importancia que tiene en la estructura general el esqueleto armónico básico; de la significación relativa de consonancia y disonancia; y, en fin, del derrumbamiento relativamente reciente de todo el sistema armónico tal como se lo conocía en el siglo XIX, y de algunos intentos, más recientes aún, de reintegración.

La teoría armónica se basa en el supuesto de que todos los acordes están formados por una serie de intervalos de tercera, desde la nota más baja hasta la más alta. Tómese, por ejemplo, la nota *la* como sonido base, o fundamental, de un acorde que se va a construir. Formando una serie de terceras sobre esa fundamental, podremos obtener el acorde *la-do-mi-sol-si-re-fa*. De continuar, no haríamos sino repetir las notas que ya están incluidas en este acorde. Si en vez de tomar la nota *la*, tomamos el número 1 como símbolo de cualquier fundamental, obtendremos la siguiente representación de cualquier serie de terceras: 1-3-5-7-9-11-13.

Ese acorde de siete sonidos, 1-3-5-7-9-11-13, es teóricamente posible, pero, en la práctica, la mayor parte de la música conocida se basa sólo en 1-3-5, que es el acorde corriente de tres sonidos conocido como la triada —o acorde perfecto—. (Un verdadero acorde está siempre formado por tres o más sonidos diferentes; los “acordes” de dos sonidos son demasiado ambiguos para que se

los pueda considerar como algo más que intervalos.) Aparte de la triada o acorde perfecto, los demás acordes se denominan como sigue:

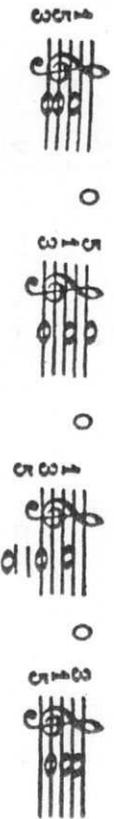
				13
			11	11
	9	9		9
7	7	7	7	7
5	5	5	5	5
3	3	3	3	3
1	1	1	1	1

Acorde      Acorde      Acorde      Acorde  
de séptima    de novena    de onceva    de treceva

Esos cuatro acordes sólo gradualmente se abrieron paso bajo el sol de la música, y cada vez fue necesaria una pequeña revolución para que se los aceptase. Puesto que es la triada 1-3-5 lo que responde de la mayor parte de la música que nos es familiar, concentremos sobre ella nuestra atención. Si se desea saber cómo suena una triada, cántese “*do-mi-sol*”. Ahora cántese “*do-mi-sol-do*”, con el segundo *do* a una octava arriba del primero. Eso es también una triada o acorde perfecto, aunque hay cuatro sonidos en el acorde. En otras palabras, nada cambia, por lo que hace a la teoría, si se duplica cualquier sonido de cualquier acorde cualquier número de veces. En realidad, la mayor parte de nuestra escritura armónica se hace a cuatro voces, duplicando uno de los sonidos de la triada.

Además, los acordes no necesitan mantenerse en su posición fundamental, es decir, con el sonido 1 como sonido base del acorde. Por ejemplo, 1-3-5 se podrá invertir

de modo que tengamos el 3 o el 5 como nota del bajo de la triada. En ese caso el acorde tendrá estos aspectos:



Lo mismo ocurre con los demás acordes arriba mencionados. Ahora el lector ya puede comprender que con la posibilidad de duplicar notas e invertir acordes —para no mencionar todas las clases de alteraciones posibles, demasiado complicadas para ponerlas aquí— los acordes básicos, aunque pocos en número, son susceptibles de grandes variaciones.

Hasta aquí hemos estado considerando en abstracto los acordes. Liguémoslos ahora a los siete sonidos de una escala determinada, limitándonos siempre a la triada, en obsequio a la sencillez. Al tomar la escala de *do* mayor, por ejemplo, y construir un acorde 1-3-5 sobre cada grado de ella, obtenemos nuestra primera serie de acordes, los cuales se relacionan no sólo entre sí, sino también con acordes similares pertenecientes a tonalidades que no son la de *do* mayor. Y éste es el momento de revisar lo dicho acerca de la escala en el apartado anterior. Pues todo lo que se afirmó de los siete sonidos de la escala diatónica es cierto también de los acordes formados sobre esos siete sonidos. En otras palabras, *es la fundamental del acorde lo que constituye el factor determinante*. Los acordes contruidos sobre la tónica, la dominante y la subdominante poseen la misma atracción relativa de unos por otros que la tónica, la dominante y la subdominante consideradas como sonidos solos. De igual manera, basta

con encontrar el acorde de la tónica para determinar la tonalidad de una serie de acordes; y, al igual que de los simples sonidos, se dice que los acordes modulan cuando pasan de una tonalidad a otra.

En tanto son acordes y no sonidos simples, tienen entre sí una relación más. Si formamos triadas sobre los tres primeros grados de la escala, obtendremos:



Eso nos muestra que los acordes primero y tercero tienen en común los sonidos 3 y 5. Ese factor, que acordes de una misma tonalidad o de tonalidades diferentes posean algunos sonidos en común, es un motivo para que sintamos con fuerza la relación existente entre los acordes.

Baste con este breve resumen de la formación de los acordes. Veamos ahora cómo se aplican esos hechos armónicos.

Exactamente lo mismo que un rascacielos tiene una armazón de acero bajo la cubierta exterior de piedra y ladrillo, así toda pieza de música bien hecha tiene una armazón sólida que refuerza la apariencia exterior de los materiales musicales. Extraer y analizar ese esqueleto armónico es tarea del técnico, pero el oyente de sensibilidad sabrá sin duda cuándo hay alguna falla armónica, aun en el caso de que no pueda dar las razones de ello. Quizá le interese al lector ver cómo se puede aislar en un pequeño ejemplo la armazón armónica de unos cuantos compases. Tomemos, por ejemplo, los cuatro primeros compases de *Ach! du lieber Augustin*:

The image shows a musical score with two staves. The upper staff contains a melody line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff contains a bass line with a bass clef and the same key signature. The bass line is labeled 'armonía subyacente' (underlying harmony). Below the bass line, four chords are indicated with Roman numerals: I, I, V, and I. The first chord (I) is a triad (F#, C, G). The second chord (I) is a dyad (F#, C). The third chord (V) is a triad (C, G, D). The fourth chord (I) is a triad (F#, C, G). The word 'etc.' is written at the end of the bass line.

En esos cuatro compases no hay más que dos acordes subyacentes, el I y el V, el de la tónica y el de la dominante. Por supuesto que ahí los acordes básicos no se ven tan claramente como en un ejercicio de armonía. La música sería realmente muy insípida si los compositores no pudieran disfrazar, variar y adornar la mera armazón armónica.

Pero tenga por cierto el lector que los compositores aplican ese mismo principio no sólo a cuatro compases, sino a los cuatro tiempos de una sinfonía. Eso puede que le proporcione algún atisbo del problema en cuestión. En otros tiempos el desarrollo armónico de una pieza estaba determinado de antemano merced a la práctica común. Pero aun mucho después de haberse abolido aquellas convenciones, se conservó en vigor el principio, pues sea el que fuere el estilo de la música, la estructura subyacente formada por los acordes debe tener su lógica propia. Sin eso, probablemente le falte a la obra sentido de movimiento. Una armazón armónica bien trabada no deberá ser ni demasiado estática ni excesivamente complicada; proporciona una base estable que se mantiene firme en su sitio, sean las que sean las complejidades decorativas.

Los principios armónicos arriba bosquejados son, por supuesto, una versión sumamente simplificada de los hechos armónicos existentes hasta fines del siglo pasado. El derrumbamiento del viejo sistema, ocurrido hacia 1900, no se debió a una repentina decisión por parte de ciertos revolucionarios de la música. Toda la historia del desarrollo armónico nos muestra una imagen en continuo cambio. Muy lenta, pero inevitablemente, nuestros oídos se han ido capacitando para la asimilación de acordes cada vez más complejos y modulaciones a tonalidades más lejanas. Casi todas las épocas tienen sus exploradores de la armonía: en el siglo XVII Claudio Monteverdi y Gesualdo introdujeron acordes que escandalizaron a sus contemporáneos de un modo muy semejante a como Mussorgsky y Wagner habían de escandalizar a los suyos. Es más, todos ellos tuvieron esto en común: que a sus nuevos acordes y modulaciones llegaron por medio de una ampliación del concepto de la misma teoría armónica. La razón por la que nuestra época se distinguió en la experimentación armónica es que la teoría anterior de la armonía fue lanzada en su totalidad por la borda, cuando menos por algún tiempo. Ya no se trataba de ampliar un viejo sistema sino de crear algo enteramente nuevo.

La línea de demarcación se establece en seguida después de Wagner. Debussy, Schoenberg y Stravinsky fueron los principales exploradores de ese territorio armónico que no figuraba en ningún mapa. Wagner, con su cromatismo, había comenzado a destruir el viejo lenguaje armónico. Ya expliqué que nuestro sistema, tal como se practicó sin discusión hasta fines del siglo XIX, admitía la hegemonía de una nota principal, la tónica, dentro de la escala, y, por tanto, de una tonalidad principal den-

tro de una pieza de música. La modulación a otras tonalidades se consideraba como temporal, solamente, y ello implicaba de modo inevitable la vuelta a la tonalidad de la tónica. Ya que hay doce escalas diatónicas diferentes, se puede representar la modulación como la esfera de un reloj, con el XII como símbolo de la tonalidad de la tónica. Los compositores de los siglos XVII y XVIII no se aventuraron muy lejos en sus esquemas modulatorios. Irían desde XII a I, a XI y vuelta otra vez a XII. Los que les sucedieron fueron más audaces, pero todavía siguió siendo imperativo el retorno a XII. Pero Wagner fue de tal manera de una tonalidad a otra, que se comenzó a perder el sentido de una tonalidad central. Modulaba audazmente de XII a VI, a IX, a II, etc., y no se estaba seguro de cuándo se efectuaría, si se llegaba a efectuar, el regreso a la tonalidad central.

Schoenberg dedujo las consecuencias lógicas de esa ambigüedad armónica y abandonó por completo el principio de tonalidad. Su tipo de armonía suele denominarse "atonalidad", para distinguirlo de la música basada en la tonalidad.<sup>9</sup> Lo que quedaba era la serie de los doce semitonos "iguales" de la escala cromática. El mismo Schoenberg encontró años más tarde que ese remanente era un tanto anárquico, y comenzó la construcción de un nuevo sistema para el manejo de esos doce semitonos iguales, que llamó sistema dodecafónico o de los doce sonidos. No haré más que mencionarlo, pues su adecuada explicación nos llevaría demasiado lejos.

Debussy, si bien, armónicamente hablando, menos

<sup>9</sup> Schoenberg rechazaba el término *atonalidad*. No obstante, la palabra sigue empleándose, más por conveniencia que por su exactitud.

radical que Schoenberg, precedió a éste en la iniciación del derribo del viejo sistema. Debussy, uno de los músicos más instintivos que hayan existido jamás, fue el primer compositor de nuestro tiempo que haya osado hacer de su oído el único juez de lo que estaba bien armónicamente. En Debussy los analistas encontraron acordes que ya no se podían explicar según la vieja armonía. Si se le hubiera preguntado a Debussy por qué usó semejantes acordes, estoy seguro de que habría dado la única respuesta posible: "¡Porque me gustó así!" Como si por fin un compositor tuviese confianza en su oído. Estoy exagerando un poco, pues, al fin y al cabo, los compositores nunca esperaron a que los teóricos les dijese lo que podían hacer o no hacer. Porque, al contrario, siempre acaeció de la otra manera: que los teóricos explicaron la lógica del pensamiento del compositor después de que éste lo había escrito instintivamente.

Sea como fuere, lo que Debussy hizo fue barrer con todas las teorías de la ciencia armónica profesadas anteriormente. Su obra inauguró una era de completa libertad armónica, libertad que ha venido siendo desde entonces el tropiezo de innumerables oyentes. Se quejan éstos de que esa nueva música esté llena de "disonancias", cuando toda la historia musical anterior demuestra que debe haber siempre una mezcla razonable de consonancia y disonancia.

Esta cuestión de consonancia y disonancia merece párrafo aparte, si es que hemos de quitar ese tropiezo. Como ya se señaló muchas veces, ése es un problema puramente relativo. Decir que una consonancia es un acorde de sonido agradable es simplificar demasiado la cuestión. Porque el acorde sería más o menos disonante para nosotros se-

gún la época en que vivamos, según nuestra experiencia de oyentes y según se toque *fortissimo* en los metales o se acaricie *pianissimo* en las cuerdas. De modo que una disonancia es sólo relativa: relativa con respecto a nuestra época y al lugar que ocupa en el conjunto de la pieza. Eso no niega la existencia de la disonancia, como parecen negarla algunos comentaristas, sino que meramente indica que la mezcla conveniente de consonancia y disonancia es asunto que se ha de dejar a la discreción del compositor. Si toda la música nueva nos parece continua e irremediablemente disonante, eso es indicio seguro de que nuestra experiencia de auditores es insuficiente en cuanto a la música de nuestro tiempo, lo cual en la mayoría de los casos no deberá extrañarnos habida cuenta de la poca música nueva que oye el auditor medio, si se la compara con la cantidad que oye de música de tiempos anteriores.

Otra innovación armónica importante se introdujo antes de la primera Guerra Mundial. Al principio se la confundió con la atonalidad, debido a que sonaba revolucionariamente como aquélla. Pero en realidad era exactamente lo opuesto a la atonalidad, en cuanto que reaffirmaba el principio tonal y aun lo reaffirmaba por partida doble. Es decir que, no contenta con una sola tonalidad, introducía la idea de hacer sonar simultáneamente dos o más tonalidades distintas. Ese procedimiento, usado a veces por Darius Milhaud con suma eficacia, fue conocido como "politonalidad". Un claro ejemplo se encuentra en *Corcovado*, una de las piezas de Milhaud sobre temas brasileños tituladas *Saudades do Brazil*, en la que la mano derecha toca en *re* mayor mientras la izquierda anda por *sol* mayor. También en esto, si el lector tiende a sentirse molesto con los politonalismos de la música nueva, lo

único que se puede hacer es aconsejarle que los escuche reiteradamente hasta que le resulten tan familiares como la música de Schumann o Chopin. Si lo hace, puede que esa música no llegue a gustarle (pues es ocioso añadir que no toda la música politonal es buena música), pero ya no serán las "disonancias" producidas por el choque de las armonías lo que le desagrade.

La revolución armónica de la primera mitad del siglo xx ha llegado definitivamente a su fin. Politonalidad y atonalidad han pasado a formar parte de las corrientes musicales en boga. Cabe señalar un hecho inesperado: el recrudescimiento del interés, al final de la segunda Guerra Mundial, por el método de los doce tonos de Arnold Schoenberg, en especial en países como Italia, Francia y Suiza, donde antes su influencia era escasa o poco importante. Compositores como el italiano Luigi Dallapiccola o el suizo Frank Martin no dudaron en extraer implicaciones tonales del método dodecafónico (doce tonos), suprimiendo así parte de su vigor pancromático. Algunos compositores más jóvenes, seguidores del alumno más radical de Schoenberg, Anton Webern, han persistido en escribir una música más rigurosamente atemática y atonal que la del maestro vienés mismo.

A pesar de las innovaciones armónicas, gran parte de la música contemporánea permanece básicamente diatónica y tonal. Pero no es ya la armonía diatónica y tonal del periodo anterior al cambio de siglo. Como muchas revoluciones, ésta ha dejado su marca en nuestro lenguaje armónico. A resultas de ello, puede decirse que la música escrita en nuestros días con frecuencia se enfoca hacia lo tonal aunque pueda no tener ninguna tonalidad analizable en el sentido antiguo. Esta tendencia hacia el

conservadurismo armónico contribuirá seguramente a llenar un vacío entre el compositor contemporáneo y su audiencia. Con la producción regular de discos fonográficos, radio y "bandas sonoras", y las audaces armonías recientemente creadas se han asimilado, gradualmente y en forma natural, al lenguaje musical de nuestros días.

#### EL TIMBRE

Después del ritmo, la melodía y la armonía, viene el timbre o color del sonido. Así como es imposible oír hablar sin oír algún timbre determinado, así también la música sólo puede existir según algún determinado color sonoro. El timbre en música es análogo al color en pintura. Es un elemento que fascina no sólo por sus vastos recursos ya explorados, sino también por sus ilimitadas posibilidades futuras.

El timbre musical es la cualidad del sonido producido por un determinado agente sonoro. Ésa es una definición formal de algo perfectamente familiar para todo el mundo. De igual modo que la mayoría de los mortales conocen la diferencia que hay entre el blanco y el verde, así el distinguir las diferencias de timbre es una facultad innata en casi todos nosotros. Cuesta trabajo imaginar una persona tan "ciega para el sonido" que no pueda distinguir entre una voz de bajo y una de soprano o —para ponerlo en el plano instrumental— entre una tuba y un violonchelo. No es cuestión de saber los nombres de las voces o de los instrumentos, sino sencillamente de reconocer por el oído las diferencias cualitativas de su sonido, cuando, por ejemplo, los oímos detrás de un biombo.

Así pues, todo el mundo tiene por instinto una buena base para llegar a una comprensión más cabal de los diferentes aspectos del timbre. Y no permitamos que esa natural percepción limite nuestro gusto a ciertos timbres favoritos, con exclusión de todos los demás. Pienso al decir esto en el hombre que adora el sonido del violín, pero siente una extremada aversión por cualquier otro instrumento. Al contrario, el oyente experimentado deberá ampliar su estimación hasta incluir en ella toda especie conocida de timbre. Además, aunque dije que todos pueden, en líneas generales, distinguir de timbres, hay también diferencias sutiles que sólo la experiencia auditiva puede aclarar. El mismo estudiante de música tiene al principio dificultad para distinguir el sonido de un clarinete del de su hermano el clarinete bajo.

En relación con el timbre, el auditor inteligente deberá tener dos objetivos principales: *a)* aguzar su conciencia de los diversos instrumentos y de las diferentes características sonoras de éstos, y *b)* adquirir una mejor percepción de los propósitos expresivos del compositor cuando usa algún instrumento o combinación de instrumentos.

Antes de explorar las cualidades sonoras de los diversos instrumentos habrá que explicar más cabalmente la actitud del compositor ante las posibilidades instrumentales, porque es el caso que no todos los temas musicales nacen envueltos por entero en unos pañales sonoros. Muy a menudo se encuentra el compositor con un tema que igual se puede tocar en el violín, la flauta, el clarinete, la trompeta o en media docena de otros instrumentos más. ¿Qué es, pues, lo que le decide a escoger uno y no otro? Una cosa solamente: que aquel instrumento tiene el tim-

bre con que mejor se expresa el significado de su idea. En otras palabras, su elección está determinada por el valor expresivo de cada instrumento. Eso es cierto lo mismo en el caso de un instrumento aislado que en el de una combinación de instrumentos. El compositor que elige un fagot y no un oboe también podrá tener que decidir en ciertos casos si su idea musical es más propia de un conjunto de cuerda que de una orquesta completa. Y será el sentido expresivo que él pretende comunicar lo que le haga decidir en cada caso.

Por supuesto que hay ocasiones en que el compositor concibe instantáneamente el tema y su ropaje sonoro. De ello hay ejemplos notables. Uno, frecuentemente citado, es el solo de flauta al comienzo de *L'après-midi d'un faune* (*La siesta de un fauno*). Ese mismo tema, tocado por cualquier otro instrumento que no fuese la flauta, produciría una emoción muy diferente. Es imposible imaginar que Debussy haya concebido primero el tema y después decidiera que lo tocase la flauta. Ambas cosas han debido de acaecer simultáneamente. Pero eso no liquida la cuestión.

Pues aun en el caso de temas que se le ocurren al compositor con toda su armadura orquestal, las evoluciones musicales posteriores en el curso de una determinada pieza pueden llevar consigo una necesidad de tratar de varias maneras orquestales el mismo tema. En un caso así el compositor es como el dramaturgo que tiene que decidir el vestido de una actriz para una determinada escena. En la escena aparece la actriz sentada en un banco de un parque. El dramaturgo pudo haber querido que esté vestida de tal manera que el espectador sepa, tan pronto como se levante el telón, en qué estado de ánimo se encuentra. No es un vestido bonito, precisamente; es un

vestido especialmente diseñado para darnos una determinada impresión de ese determinado personaje en esa determinada escena. Y así ocurre con el compositor que "viste" un tema musical. La gama completa de los colores sonoros que están a su disposición es tan rica que sólo un claro concepto de la emoción que trata de comunicar puede hacerle decidirse entre un instrumento y otro o entre un grupo y otro de instrumentos.

La idea de relación inevitable entre un determinado color y una música determinada es relativamente moderna. Es muy probable que los compositores anteriores a Haendel no hayan tenido un aguzado sentido del color instrumental. Por lo menos la mayoría de ellos ni siquiera se molestaban en aclarar por escrito qué instrumento querían para una determinada parte. Por lo visto, para ellos era una cuestión indiferente que una partitura a cuatro voces la ejecutaran cuatro instrumentos de madera o cuatro de cuerda. Hoy día los compositores insisten en que ciertos instrumentos se utilicen como vehículos de ciertas ideas, y han llegado a escribir de un modo tan característico que una parte de violín puede resultar intocable en el oboe, aun en el caso de que esa parte se limite a registros semejantes de ambos instrumentos.

Solamente de un modo gradual penetraron en la música los timbres de que puede disponer el compositor. Y esa penetración abarcó tres etapas. Primero hubo que inventar el instrumento. Y puesto que los instrumentos, como cualquier otro invento, suelen comenzar bajo una forma rudimentaria, la segunda etapa la constituyó el perfeccionamiento del instrumento. Y en tercer lugar, los ejecutantes tuvieron que alcanzar gradualmente el dominio técnico del nuevo instrumento. Ésa es la historia

del piano, del violín y de la mayoría de los demás instrumentos.

Desde luego, todo instrumento, por perfecto que sea, tiene sus limitaciones. Hay limitaciones de extensión, de dinámica, de ejecución. Cada instrumento puede tocar así de grave, pero no más, así de agudo, pero no más. El compositor puede desear a veces que el oboe llegue hasta un semitono más abajo de lo que llega; pero no hay nada que hacerle: éstos son límites prescritos. Así también las limitaciones dinámicas; la trompeta, aunque suena fuerte en comparación con el violín, no puede sonar más fuerte de lo que lo hace. Los compositores a veces se resienten por ese hecho, pero así es y no hay que darle vueltas.

El compositor también debe tener siempre presentes las dificultades de ejecución. Una idea melódica que parece destinada a ser cantada por el clarinete puede resultar que hace uso de un cierto grupo de notas que ofrece dificultades insuperables para el clarinetista, debido a ciertas peculiaridades de construcción del instrumento. Esas mismas notas pueden ser muy fáciles de tocar en el oboe o en el fagot, pero da la casualidad de que son muy difíciles para el clarinete. Por tanto, los compositores no tienen libertad absoluta para elegir los timbres.

Pero aun así, los de hoy se hallan en mucho mejor posición que sus predecesores. Debido, precisamente, a que los instrumentos son máquinas sujetas a perfeccionamiento, como cualquiera otra máquina, el compositor contemporáneo disfruta de ventajas, en cuanto al timbre, que Beethoven no tuvo. El compositor de hoy cuenta con materiales nuevos y perfeccionados con que trabajar y además se aprovecha de la experiencia de sus predecesores. Eso es cierto sobre todo en cuanto al uso que hace de

la orquesta. No tiene nada de extraño que críticos que se enorgullecen de su severidad para con la música contemporánea admitan de buen grado la brillantez y la habilidad del compositor moderno en el manejo de la orquesta.

Hoy día tener sentido de la naturaleza esencial de cada instrumento, de cómo hay que utilizarlo para explorar sus características más individuales, es cosa importante para el compositor. A fin de mostrar lo que entiendo por usar característicamente un instrumento, tomaré como ejemplo un instrumento perfectamente conocido de todos: el piano. Eso mismo es lo que hacen, con respecto a los demás instrumentos, los tratados de orquestación.

El piano es un instrumento muy socorrido, "una criada para todo", como alguien lo denominó en una ocasión. Puede sustituir a una gran variedad de diversos instrumentos e incluso a la misma orquesta. Pero es también un ser por derecho propio —es también un piano— y, como tal, tiene propiedades y características que sólo a él pertenecen. El compositor que explota el piano por lo que hay de esencial en su naturaleza será el que lo utilice con el máximo rendimiento. Veamos lo que es esa naturaleza esencial.

El piano se puede utilizar de una de estas dos maneras: o como instrumento que vibra o como instrumento que no vibra. Eso se debe a su construcción, consistente en una serie de cuerdas, tendidas sobre un marco de acero, y un apagador sobre cada cuerda. Ese apagador es vital para la naturaleza del instrumento y está gobernado por el pedal.<sup>10</sup> Si no se toca al pedal, el sonido dura sola-

<sup>10</sup> El autor se refiere aquí al pedal de la derecha. El de la izquierda desempeña otra función, que es la de amortiguar o velar la sonoridad del instrumento. [T.]

mente el tiempo que la tecla permanece oprimida por el dedo del pianista. Pero si, oprimiendo el pedal, se levanta el apagador, entonces el sonido se sostiene más tiempo. En ambos casos el sonido comienza a perder intensidad a partir del instante en que se produce, pero el pedal reduce un tanto esa debilidad y es, por consiguiente, la clave de la buena escritura pianística.

Aunque el piano lo inventó hacia 1711 un tal Cristofori, los compositores no supieron hasta mediados del siglo XIX cómo aprovechar el pedal de una manera verdaderamente característica. Chopin, Schumann y Liszt fueron unos maestros en escritura pianística, porque tuvieron en cuenta plenamente las peculiaridades del piano como instrumento que vibra. Debussy y Ravel en Francia y Scriabin en Rusia continuaron la tradición de Chopin y Liszt en lo que respecta a la escritura pianística. Todos ellos tuvieron muy presente el hecho de que el piano, según un lado de su naturaleza, es una colección de cuerdas que vibran por simpatía y producen una conglomeración de sonidos delicada y aterciopelada o brillante y dura, sonidos que se pueden extinguir inmediatamente con aflojar el pedal que mueve los apagadores.

Otros compositores más recientes explotaron el lado no vibrante de la naturaleza esencial del piano.

El piano no vibratorio es el piano en que se hace poco o ningún uso del pedal. Tocándolo así, el piano produce una sonoridad dura, seca, que tiene su particular virtud. El gusto del compositor moderno por los efectos sonoros ásperos y derivados de la percusión halló amplia satisfacción en esa nueva manera de utilizar el piano, que lo convierte en una especie de gran xilófono. En las obras pianísticas de contemporáneos como Bela Bartók, Carlos

Chávez o Arthur Honegger se encuentran excelentes ejemplos de eso. El último de esos compositores tiene en su *Concertino* para piano y orquesta un atractivo último tiempo que crepita bellamente con una sonoridad pianística seca, quebradiza.

Lo que afirmé con respecto al piano es válido también para todos los demás instrumentos. Hay ciertamente una manera característica de escribir para cada uno de ellos. Los colores sonoros que puede producir un instrumento, y que son exclusivamente suyos, son los que el compositor busca.

#### *Timbres simples*

Ahora estamos en mejor posición para examinar los timbres simples que se hallan en la orquesta sinfónica usual. Se toman generalmente como norma los instrumentos de la orquesta, porque son los que con mayores probabilidades hemos de encontrar en cualquier partitura. Después necesitaremos saber cómo se mezclan esos timbres simples para formar los de las diversas combinaciones instrumentales.

Los instrumentos de la orquesta se dividen en cuatro tipos o grupos principales. El primer grupo es, por supuesto, el de la cuerda; el segundo, el de las maderas; el tercero es el de los metales y el cuarto, la percusión. Cada uno de ellos está formado por un conjunto homogéneo de instrumentos de un tipo similar. Todos los compositores, al componer, tienen muy presentes esos cuatro grupos.

El grupo de la cuerda, que es el más usado de todos, está formado a su vez por cuatro tipos diferentes de ins-

trumentos de cuerda, que son: el violín, la viola, el violonchelo (o chelo, para abreviar) y el contrabajo.

El instrumento más familiar para el lector es, por supuesto, el violín. En la escritura orquestal, los violines se dividen en dos grupos —denominados primeros violines y segundos violines—, aunque comprenden únicamente un solo tipo de instrumento. De seguro que no hay necesidad de describir aquí la cualidad lírica, cantante del violín: nos es sumamente familiar a todos. Pero puede que el lector esté menos familiarizado con ciertos efectos especiales que ayudan al instrumento a producir una gran variedad de timbres.

El más importante de ellos es el *pizzicato*, que consiste en puntear las cuerdas con los dedos de la mano derecha, en vez de tañerlas con el arco, lo cual produce un efecto un tanto semejante al de la guitarra. Nos es también bastante familiar. Menos lo es, en cambio, el efecto de lo que se llaman los armónicos, los cuales se producen oprimiendo la cuerda con los dedos de la mano izquierda, pero no de la manera usual, sino ligeramente, con lo cual se crea una sonoridad aflautada de un encanto especial. "Doble, triple y cuádruple cuerda" quiere decir tañer simultáneamente dos, tres o cuatro cuerdas, de modo que se obtenga un efecto de acorde. Finalmente, hay el sonido velado y delicado que se obtiene por medio de la sordina, pequeño adminículo que, colocado sobre el puente del instrumento, amortigua la sonoridad.

Todos esos efectos diversos se pueden obtener no sólo en el violín, sino también en los demás instrumentos de cuerda.

La viola es un instrumento que se confunde a menudo con el violín, pues no solamente se parece a éste en su

aspecto exterior, sino que también se ase y tañe de la misma manera. Pero un examen atento hará ver que es un instrumento ligeramente más grande y pesado que produce un sonido más ponderoso y grave. No puede cantar notas tan altas como las que canta el violín, pero eso lo compensa con poder cantar notas más bajas. Hace el papel de contralto en relación con el de soprano que hace el violín. Si le falta la leve calidad lírica de éste, posee, por otra parte, una sonoridad seriamente expresiva que se diría llena de emoción.

El violonchelo es un instrumento más fácil de reconocer, ya que el ejecutante lo toca sentado y lo sostiene apoyado firmemente entre las rodillas. Hace de barítono y bajo con respecto al contralto, que es la viola. Su extensión abarca una octava más abajo que la viola, pero eso lo paga con no poder subir tan alto como ella. La calidad sonora del violonchelo la conoce todo el mundo. Pero los compositores distinguen en ella tres registros diferentes. En su registro agudo el violonchelo puede ser muy penetrante y patético. Al otro extremo de su extensión, su sonoridad tiene una profundidad serena. El registro intermedio, que es el que se usa con más frecuencia, produce el sonido que nos es más familiar: una calidad sonora seria, suave, abaritonada y que casi siempre expresa algo de emoción.

El último de la familia de la cuerda, el contrabajo, es el más grande de todos y hay que tocarlo de pie. A causa de vérselo en las orquestas de jazz, adquirió desde hace poco una importancia casi proporcionada a su tamaño. Cuando se empezó a utilizar en las orquestas desempeñó un papel muy servil, no haciendo apenas otra cosa que lo que hacía el violonchelo, pero a una octava baja de éste

(doblando el bajo, que es como se decía). Eso lo hace muy bien. Después los compositores le dieron a tocar una parte propia en las profundidades de la orquesta. Casi nunca actúa como instrumento solista, y el lector comprenderá por qué, si alguna vez oyó un contrabajo que tratara de cantar una melodía.<sup>11</sup> La función propia del contrabajo es suministrar una base firme a toda la estructura que se alza sobre él.

El segundo grupo de los instrumentos orquestales comprende aquellos que se conocen con la denominación de maderas. Aquí también hay cuatro tipos diferentes, si bien en este caso cada tipo tiene uno o varios instrumentos estrechamente emparentados con el instrumento principal, una especie de primos hermanos de éste. Las cuatro maderas principales son la flauta, el oboe, el clarinete y el fagot. Los "primos hermanos" de la flauta son el flautín o *piccolo* y la flauta en *sol*. El oboe está emparentado con el corno inglés, el cual, como dice un libro de orquestación, ni es inglés ni corno, pero así se le llama a pesar de todo. El clarinete está emparentado con el requinto o clarinete *piccolo* y el clarinete bajo. Y el fagot, con el contrafagot.

Recientemente se ha añadido un nuevo instrumento que es en parte una madera, llamado saxofón. ¡Probablemente el lector tiene noticia de él! Al principio se le utilizó sólo parcamente en la orquesta sinfónica corriente. Luego, de pronto, la orquesta de *jazz* comenzó a explotarlo, y ahora se está introduciendo de nuevo en el terreno sinfónico para ser utilizado más ampliamente.

<sup>11</sup> El lector podrá oír un contrabajo a solo en *Palcinella*, de Stravinsky, y en *El teniente Kijé*, de Prokofiev. [T.]

Aun en los momentos en que todos los instrumentos de la orquesta suenan lo más fuerte que les es posible, el flautín se puede oír, casi siempre, por encima de ellos. En el *fortissimo* posee una sonoridad delgada pero penetrante y brillante y puede dominar sobre cualquier otro instrumento al alcance de nuestros oídos. Los compositores lo utilizan con cautela. A menudo no hace más que doblar a la octava aguda lo que canta la flauta. Pero algunos compositores recientes nos han descubierto que, tocado apaciblemente en su registro más suave, tiene una delgada voz cantante de no pequeño encanto.

El timbre de la flauta es bastante bien conocido. Es un timbre blando, frío, fluido, suave como la pluma. A causa de su personalidad muy definida es uno de los instrumentos más atractivos de la orquesta. Es sumamente ágil; puede tocar más notas por segundo que cualquier otro miembro de la familia de las maderas. El registro familiar para la mayoría de los oyentes es el agudo. Del más grave se hizo mucho uso en los últimos años, un registro sombriamente expresivo, de la manera más particular.

El oboe es un instrumento de sonido nasal, completamente diferente de la flauta en cuanto a sonoridad. (El oboísta sostiene su instrumento en posición vertical, en tanto que el flautista sostiene el suyo horizontalmente.) El oboe es el más expresivo de los instrumentos de madera, y lo es de una manera muy subjetiva. En comparación con él, la flauta parece impersonal. El oboe tiene una cierta calidad pastoril de la que a menudo hacen buen uso los compositores. Más que cualquiera otra madera, el oboe hay que tocarlo bien para que su limitado ámbito sonoro tenga suficiente variedad.

El corno inglés es una especie de oboe barítono que los

oyentes poco experimentados confunden a menudo con el oboe, en cuanto al timbre. Sin embargo, posee una calidad quejumbrosa muy suave que Wagner explotó plenamente en la introducción al tercer acto de *Tristán e Isolda*.

El clarinete tiene un sonido liso, abierto, casi hueco. Es un instrumento más frío y de sonoridad más llana que el oboe, pero también más brillante. Más próximo en calidad a la flauta que al oboe, es casi tan ágil como la primera y canta con tanta gracia como ella toda clase de melodías. En su octava más grave posee un timbre único de un efecto hondamente obsesionante. Su ámbito dinámico es más notable que el de cualquiera otra madera, pues va desde un mero susurro al más brillante *fortissimo*.

El clarinete bajo apenas se diferencia del clarinete, a no ser porque su ámbito está una octava más bajo. En su registro más grave tiene una calidad espectral que no se olvida fácilmente.

El fagot es uno de los instrumentos que más cosas diferentes puede hacer. En su registro más agudo tiene un sonido quejumbroso muy especial. Stravinsky hizo un uso excelente de ese timbre en el mismísimo comienzo del *Sacre du Printemps* (*Consagración de la Primavera*). Por otra parte, el fagot puede producir en el registro más grave un *staccato* seco, grotesco, de un efecto que se diría evocador de algún duende travieso. Y constantemente se le está pidiendo que con el mero peso de su sonoridad dé mayor resonancia a los bajos, que son opacos. Como instrumento socorrido, ciertamente que lo es.

El contrafagot está con él en la misma relación que el contrabajo con el violonchelo. Ravel lo utilizó para representar a la bestia en *La bella y la bestia* de la suite *Ma*

*mère l'Oie* (*Mamá la Oca*). Principalmente ayuda a suministrar el bajo de la orquesta allí donde más se necesita, en lo más profundo de la región grave.

El grupo de los metales, al igual de los otros, se precia de cuatro tipos principales de instrumentos: el corno (o trompa), la trompeta, el trombón y la tuba. (La corneta es tan semejante a la trompeta que no hay para qué mencionarla aquí.)

El corno, o trompa, es un instrumento que tiene un sonido amable, redondo; un sonido suave, agradable, casi líquido. Si se toca fuerte, adquiere una calidad majestuosa, metálica, que es todo lo contrario de su sonido suave. Si existe algún sonido más noble que el de ocho cornos que cantan al unísono y *fortissimo* una melodía yo no lo he oído jamás. Hay otra sonoridad sumamente impresionante que se puede obtener del corno interceptando el sonido ya sea con una sordina, ya sea con la mano colocada en el pabellón del instrumento. Si se fuerza entonces el sonido, se produce una sonoridad ahogada, rasposa. Y si no se fuerza, el mismo procedimiento da un sonido ultraterreno que parece emanar mágicamente de algún lugar lejano.

La trompeta es ese instrumento brillante, penetrante, imponente que todos conocemos. Es el apoyo de todos los compositores en los momentos culminantes. Pero también posee un sonido bello cuando se toca suavemente. Al igual que el corno, tiene sus sordinas especiales que producen en el *forte* una sonoridad como de enfado, estridente, que es indispensable en los momentos dramáticos, y una voz suave, dulce, aflautada cuando se toca *piano*. Recientemente los trompetistas de *jazz* han hecho uso de un gran surtido de sordinas, cada una de las cuales

produce una sonoridad completamente diferente. Es casi seguro que más adelante algunas de ellas entrarán en la orquesta sinfónica.

El sonido del trombón se alía por su calidad con el del corno. Como éste, el trombón posee un sonido noble y majestuoso, aún más amplio y redondo que el del corno. Pero en parte también está cerca de la trompeta por su timbre brillante en el *fortissimo*. Los momentos de grandeza y solemnidad se deben a menudo al uso juicioso del grupo de los trombones de la orquesta.

La tuba es uno de los instrumentos más espectaculares de la orquesta, puesto que llena los brazos del que la toca. No es fácil de manejar. Para tocarla se necesitan en todo caso buenos dientes y grandes reservas de aliento. Es una especie de trombón, pero más pesada, con más dignidad y más difícil de mover. Rara vez se la usa melódicamente, si bien en los últimos años los compositores han encomendado temas a su osuna benignidad, con diversos resultados. (Un ejemplo particularmente feliz es el solo de tuba en la versión orquestal de los *Cuadros de una exposición*, de Mussorgsky, hecha por Ravel.) Sin embargo, su función consiste principalmente en dar realce al bajo, y como tal, presta un estimable servicio.

El cuarto grupo de la orquesta está formado por varias clases de instrumentos de percusión. Todo el que asiste a un concierto repara en ese grupo, y quizá demasiadamente. Con pocas excepciones, esos instrumentos no tienen entonación definida. Por regla general se usan de estas tres maneras: para intensificar los efectos rítmicos, para realzar dinámicamente el sentido de clímax o para añadir color a los demás instrumentos. Su eficacia está en razón inversa del uso que se haga de ellos. En otras palabras,

cuanto más se economicen y reserven para los momentos esenciales, más eficaces serán.

En el grupo de las percusiones, la familia más importante es la de los tambores. Todos ellos son instrumentos rítmicos y productores de ruido, de varias clases y tamaños, desde el pequeño *tom-tom* hasta el corpulento bombo. El único instrumento de esta familia que tiene entonación definida es el timbal, de todos conocido, y que suele encontrarse por grupos de dos o tres. Se toca con dos baquetas y su extensión dinámica va desde un rumor espec-tral, lejano, hasta una abrumadora sucesión de golpes sor-dos. Otros instrumentos productores de ruido, aunque no de la familia de los tambores, son los platillos, el gongo o tantán, el *wood block*, el triángulo, el látigo y muchos más.

Otros instrumentos del grupo de las percusiones proporcionan color más bien que ritmo o ruido. Son, entre otros, la celesta y el *glockenspiel*, el xilófono, el vibráfono y las campanas tubulares. Los dos primeros producen sonidos débiles y como de campana, de gran valor para el colorista. El xilófono es, posiblemente, el instrumento más conocido de este grupo, y el vibráfono el más reciente. El arpa, la guitarra y la mandolina, instrumentos bien conocidos de todos, se catalogan generalmente como instrumentos de percusión en razón de su timbre de cuerdas punteadas. En los últimos años se ha usado el piano como parte integral de la orquesta.

Hay, desde luego, un cierto número de instrumentos que no pertenecen a la orquesta, tales como el órgano, el armonio, el acordeón —sin mencionar la voz humana—, respecto de los cuales no podemos más que enumerarlos. No hay para qué añadir que todos ellos se usan a veces con la orquesta.

*Timbres mixtos*

Una de las ocupaciones más agradables para el compositor es mezclar esos instrumentos en diferentes combinaciones. Si bien hay, teóricamente, un gran número de combinaciones posibles, los compositores se limitan comúnmente a aquellos grupos de instrumentos que el uso hizo familiares. Ellos pueden ser agrupaciones de instrumentos que pertenecen a una misma familia, tales como el cuarteto de cuerda, o a familias diferentes, como flauta, violonchelo y arpa. No podemos hacer más que mencionar unas cuantas combinaciones habituales: el trío formado por el violín, el violonchelo y el piano; el quinteto de viento, combinación de flauta, oboe, clarinete, fagot y corno; el quinteto con clarinete (clarinete más cuarteto de cuerda); el trío de flauta, clarinete y fagot. En los últimos años los compositores hicieron una cantidad considerable de experimentos —de resultado diverso— con combinaciones menos usuales. Uno de los más originales y felices es la orquesta del ballet de Stravinsky *Les nocces (Las bodas)* que comprende cuatro pianos y trece percussionistas.<sup>12</sup>

En la música de cámara, la combinación más usual es el cuarteto de cuerda, compuesto de dos violines, viola y violonchelo. Para el compositor inclinado a lo subjetivo, no hay mejor medio de expresión que el cuarteto de cuerda. Su timbre mismo crea una sensación de intimidad y sentimiento personal, cuyo marco mejor es una sala en la que haya un estrecho contacto con la sonoridad de los

<sup>12</sup> Es decir, cuatro pianos más cuatro timbales, xilófono, campanas, *tambourin*, triángulo, platillos, bombo, dos tambores y un par de platillos pequeños. [T.]

instrumentos. No hay que perder de vista nunca las limitaciones del medio expresivo; a menudo incurren los compositores en la falta de pretender que el cuarteto de cuerda suene como una pequeña orquesta. Dentro de su propio marco, el cuarteto es un admirable medio de expresión polifónico, con lo cual quiero decir que existe en cuanto está formado por las voces distintas de los cuatro instrumentos. Para escuchar el cuarteto de cuerda tenemos que estar dispuestos a escuchar contrapuntísticamente. Lo que eso significa se aclarará más adelante, cuando lleguemos al capítulo de la textura musical.

La orquesta sinfónica es, sin duda, la combinación instrumental más interesante que hasta ahora hayan desarrollado los compositores. Desde el punto de vista del oyente, es igualmente fascinadora, pues contiene en sí todas las combinaciones instrumentales, de una inagotable variedad.

Al escuchar la orquesta, será prudente no olvidar los cuatro grupos principales y su importancia relativa. No dejemos que nos hipnoticen los movimientos extravagantes del timbalero, por mucho que atraigan nuestra atención. No concentremos ésta exclusivamente en el grupo de la cuerda por la sola razón de que esos músicos se encuentran sentados más cerca de nosotros. Tratemos de librarnos de los malos hábitos que se dan en el auditor de orquesta. Lo más importante que podemos hacer al escuchar la orquesta, aparte de disfrutar de la pura belleza del sonido mismo, es desembarazar el material melódico principal de los elementos que lo rodean y soportan. Generalmente, la línea melódica pasa de un grupo a otro o de un instrumento a otro, y habrá que estar siempre alerta si se espera poder seguir sus peregrinaciones. El compositor

nos ayuda al equilibrar cuidadosamente sus sonoridades instrumentales; el director nos ayuda al realizar ese equilibrio y ajustar las condiciones individuales a la intención del compositor. Pero ninguno nos podrá ayudar si no estamos preparados para desenredar el material melódico de la malla sonora que lo acompaña.

El director, si se le mira como es debido, puede prestar alguna ayuda para eso. Por lo general, encontraremos que pone atención principal en los instrumentos que llevan la melodía más importante. Si observamos atentamente lo que hace, podremos adivinar, sin conocimiento previo de la pieza, dónde deberá estar el centro de nuestra atención. No hay que decir que un buen director se limitará a los ademanes necesarios; de otro modo, puede ser de lo más perturbador.

Escrito en Norteamérica, un capítulo sobre el timbre resultaría incompleto si no hiciera mención de la orquesta de *jazz*, original contribución nuestra a los nuevos timbres orquestales. La orquesta de *jazz* es una verdadera creación de nuevos efectos sonoros, nos gusten o no. La ausencia de la cuerda y la resultante sujeción a los metales y maderas como instrumentos melódicos son lo que hace que la orquesta moderna de *jazz* suene tan diferente de una orquesta de vals vienés. Si se escucha atentamente una orquesta de *jazz*, se descubrirá que ciertos instrumentos proporcionan el fondo rítmico (piano, banjo, contrabajo y percusión), otros, el tejido armónico y, por regla general, un instrumento a solo lleva la melodía. La trompeta, el clarinete, el saxofón y el trombón se usan alternativamente como instrumentos armónicos o melódicos. Lo verdaderamente divertido comienza cuando la melodía se contrapuntea con otra u otras subsidiarias, tendien-

do a un enredo de elementos melódicos y rítmicos que sólo el oído más atento puede deshacer. No hay razón para no usar la orquesta de *jazz* como instrumento en la práctica de separar los diversos elementos musicales. Cuando la orquesta de *jazz* alcanza sus mejores momentos, nos plantea problemas en abundancia.

## V. LA TEXTURA MUSICAL

A FIN de comprender mejor qué es lo que se ha de escuchar en la música, el lego deberá poder distinguir, de un modo general, tres clases diferentes de textura. Hay tres especies de textura musical: la monofónica, la homofónica y la polifónica.

La música monofónica es, por supuesto, la más simple de todas. Es la música consistente en una línea melódica que no tiene acompañamiento. La música china o hindú es de textura monofónica. Ninguna armonía, en el sentido que esta palabra tiene para nosotros, acompaña su línea melódica. La línea misma, aparte de un acompañamiento de percusión rítmicamente complicado, es de una extraordinaria finura y sutileza y hace uso de cuartos de tono y otros pequeños intervalos desconocidos de nuestro sistema. No solamente todos los pueblos orientales, sino también los griegos tuvieron música de textura monofónica.

El fruto más hermoso que la monofonía dio en nuestra música es el canto gregoriano. Después de unos comienzos oscuros dentro de la música eclesiástica primitiva, su poder expresivo se vio acrecentado grandemente por las generaciones de compositores que trabajaron y trabajaron sobre el mismo material. Es el mejor ejemplo que tenemos en la música occidental de una línea melódica carente de acompañamiento.

En tiempos más recientes, el empleo de la monofonía

ha tenido, por lo regular, carácter incidental. La música parece hacer una pausa momentánea al concentrar la atención en una sola línea, por lo cual produce un efecto semejante a un claro en un paisaje. Hay, desde luego, ejemplos de escritura monofónica en sonatas para instrumentos a solo, tales como la flauta o el violonchelo, de compositores de los siglos XVIII y XX. A causa de cientos de años de usarse armonías acompañantes, esas obras de una sola línea sugieren a menudo una armonía implícita, aunque ninguna armonía suene en realidad. Por lo general, la monofonía es la textura más clara de todas y no presenta mayores problemas de audición.

La segunda especie —la textura homofónica— es apenas más difícil de escuchar que la monofonía. Pero también es más importante para nosotros los auditores, a causa de su uso constante en música. Consiste en una línea melódica principal y un acompañamiento de acordes. Mientras la música se concibió vocal y contrapuntísticamente —esto es, hasta finales del siglo XVI—, la textura homofónica, en el sentido que tiene para nosotros, era desconocida. La homofonía fue “inventada” de los primeros compositores de ópera italianos, los cuales buscaban una manera más directa de comunicar la emoción dramática y una mayor claridad para el texto literario cantado que las que permitían los métodos contrapuntísticos.

Lo que sucedió es muy fácil de explicar. Hay dos maneras de considerar una simple sucesión de acordes. O la consideramos contrapuntísticamente, esto es, que cada una de las voces de un acorde va a su nota inmediata en el acorde siguiente, o la consideramos armónicamente, en cuyo caso no se conserva ninguna idea de voces sepa-

radas. La cuestión es que los antecesores de los innovadores italianos del siglo XVII nunca imaginaron sus armonías sino de la primera de esas maneras, como resultado de la combinación de voces melódicas separadas. El paso revolucionario se dio al poner todo el énfasis en una sola línea y reducir todos los demás elementos a la condición de meros acordes acompañantes.

He aquí un ejemplo temprano de música homofónica, tomado de Caccini, y que muestra la "nueva", más sencilla clase de acompañamiento con acordes. Hace falta tener bastante perspectiva histórica para comprender cuán original había de parecer esto a sus primeros oyentes.

No pasó mucho tiempo sin que esos acordes se par-tieran o "figuraran", que es como se dice. Nada se cambia

O cor' di don - na per al - trui soc -  
cor - so, E ti - grèe d'or - so

esencialmente al figurar o convertir esos acordes en arpeggios correntíos. Una vez descubierto, pronto se elaboró este recurso, y desde entonces ha venido ejerciendo una extraordinaria fascinación sobre los compositores. El ejemplo anterior, si se hacen figurados sus acordes, tendrá el aspecto que se muestra abajo.

La única textura musical que presenta verdaderos problemas para el oyente es la de la tercera especie: la textura polifónica. La música escrita polifónicamente exige mucho de la atención del oyente, porque se mueve según hebras melódicas separadas e independientes que, juntas, forman las armonías. La dificultad nace de que nuestros hábitos auditivos se formaron en la música concebida ar-mónicamente, y la música polifónica exige que escuche-

O cor' di don - na per al - trui soc -  
cor - so, E ti - grèe d'or - so

mos de una manera más lineal, sin hacer caso, hasta cierto punto, de aquellas armonías resultantes.

Ningún auditor puede permitirse ignorar este punto, pues es fundamental para llegar a escuchar la música de una manera más inteligente. Tenemos que recordar siempre que toda la música escrita antes del año 1600, y mucha de la que se escribió después, era música de textura polifónica, de suerte que cuando escuchamos música de Palestrina u Orlando de Lasso hemos de escuchar de modo diferente que cuando la escuchamos de Schubert o Chopin. Eso es cierto no sólo desde el punto de vista de su significado emocional, sino también técnicamente, porque la música fue concebida de un modo en todo diferente. La textura polifónica implica un auditor que pueda oír distintas hebras de melodía cantadas por distintas voces, en lugar de oír solamente el sonido de todas las voces, tal como pasan de un momento al siguiente, que es escuchar verticalmente.

Ningún otro punto de este libro necesita más que éste de ilustración musical directa. No espere el lector comprenderlo del todo si no escucha una y otra vez la misma pieza de música y no hace un esfuerzo mental para desentredar las voces entretrejidas. Tenemos que limitarnos aquí a una sola ilustración: el conocido preludio de coral de Bach *Ich ruf' zu Dir, Herr Jesu Christ*.

Éste es un ejemplo de polifonía a tres voces. Como una miaja de trabajo de laboratorio, el lector deberá escuchar cuatro veces esta breve pieza, oyendo primero la parte que es siempre más fácil de oír: la parte superior o soprano. Ahora vuelva a escuchar, pero esta vez la parte del bajo, que se mueve con aplomo, a base de notas repetidas. Luego escuche la parte del contralto o voz intermedia.

Esa voz es una especie de melodía figurada y se distingue de las demás por su movimiento (más rápido) a base de semicorcheas. Ahora oiga las tres voces juntas, pero manteniéndolas separadas mentalmente: el soprano con su melodía sostenida, el contralto con la melodía interior más correntía, y el bajo con su línea llena de aplomo. Se puede hacer un experimento suplementario consistente en oír dos voces cada vez: soprano y bajo, contralto y soprano, bajo y contralto, antes de oír las tres voces juntas. (Para los fines de esta investigación se recomienda el arreglo de Stokowski, disco RCA Victor.)<sup>1</sup>

La realización de este pequeño experimento será una cosa de gran valor para el lector. Porque mientras no se pueda oír de este modo toda la música polifónica —es decir, como voz contra voz, línea contra línea—, no se escuchará como es debido.

La textura polifónica lleva consigo la cuestión de cuántas voces puede percibir simultáneamente el oído humano. En esto las opiniones difieren. Hasta los mismos compositores han atacado a veces la polifonía, sosteniendo que se trata de una idea intelectual —no natural— que se nos ha impuesto. Sea como fuere, creo que se puede sostener con seguridad que, si se tiene bastante experiencia como oyente, se puede oír música a dos y tres voces sin demasiado esfuerzo mental. El verdadero engorro comienza cuando la polifonía consiste en cuatro, cinco, seis u ocho voces distintas e independientes. Pero, por regla general, el compositor nos ayuda a escuchar polifónicamente, pues rara vez hace que canten todas las voces al mismo tiempo. Aun en la polifonía a cuatro voces, los compo-

<sup>1</sup> Disponible sólo en discos de 78 rpm.

tores se las arreglan de modo que por lo regular calle una voz mientras están en actividad las otras. Eso hace considerablemente más ligera la carga.

También hay que decir esto de la música polifónica: que las repetidas audiciones mantienen mejor nuestro interés que si se trata de música y textura homofónica. Aun suponiendo que no se oigan igualmente bien todas las diferentes voces, es muy probable que cuando se vuelva sobre ella habrá algo nuevo que escuchar. Siempre se puede oír la desde un punto de vista diferente.

Pero que se puedan oír o no varias voces al mismo tiempo, eso es ahora simplemente una cuestión académica, puesto que gran parte de la música universal se escribió basándose en el principio de la audición polifónica.

Además, los compositores contemporáneos han mostrado una marcada inclinación por renovar el interés de la escritura polifónica. Eso se produjo como parte de la reacción general contra la música del siglo XIX, que es básicamente de textura homofónica. A causa de sentir más simpatía por los ideales estéticos del siglo XVIII, los compositores nuevos se apoderaron de la textura contrapuntística de aquella época, aunque con esta diferencia: que su escritura independiente a varias voces produce armonías que ya no son convencionales. A esa nueva clase de escritura contrapuntística se le llamó a veces contrapunto lineal o "disonante". Desde el punto de vista del auditor, en el contrapunto moderno hay menos peligro de perder el sentido de separación de cada voz, ya que no hay ninguna melíflua trama armónica a la cual acogerse. En la reciente escritura contrapuntística las voces "sobresalen", como si dijéramos, porque lo que se acentúa es su independencia más bien que su unión.

He aquí un ejemplo del nuevo contrapunto, tomado de Hindemith, que es uno de los que mejor practican la moderna textura polifónica:<sup>2</sup>

Recuérdese, pues, que la música de textura polifónica, ya sea de Bach o de Hindemith, se escucha de la misma manera exactamente.

Por supuesto que no todas las piezas de música corresponden a una sola de esas tres diferentes clases de textura. En una pieza cualquiera el compositor puede pasar sin transición de una clase a otra. Y uno, en cuanto oyente, debe estar en disposición de seguir la especie de textura que el compositor haya escogido para cada momento. Su

<sup>2</sup> De *Das Marienleben* (*La vida de María*) de Paul Hindemith. Se cita con la autorización de Associated Music Publishers, Inc.

elección no carece en sí misma de significado emocional. Es evidente que una línea melódica sin acompañamiento produce mayor impresión de libertad y expresión personal directa que una complicada trama de sonidos. La música homofónica, cuyo efecto tanto depende del fondo armónico, tiene, por lo general, más atractivo inmediato para el oyente que la música polifónica. Pero la música polifónica lleva consigo una mayor participación intelectual. El mero hecho de que tengamos que escuchar de un modo más activo para oír lo que está ocurriendo provoca un mayor esfuerzo intelectual. También los compositores, por regla general, hacen mayor esfuerzo mental al escribir música polifónica. Con la utilización en una sola pieza de las tres clases de textura, se obtiene una mayor variedad de expresión.

El "Allegretto" de la *Séptima Sinfonía* de Beethoven proporciona un ejemplo, tan bueno como cualquier otro, de la utilización de una textura variada en una obra maestra de la música. (Se recomienda el disco RCA Víctor grabado por Toscanini.) El comienzo consiste casi únicamente en acordes, con sólo una sugestión de frase melódica en la voz superior. En todo caso, es de textura francamente homofónica. Después se añade en las violas y la mitad de los violonchelos una nueva melodía. El efecto es sólo en parte contrapuntístico, pues las voces acompañantes superior e inferior no son apenas otra cosa que un sugestivo recuerdo de la estructura por acordes del comienzo. Pero mucho después (hacia el final de la segunda cara del disco) se llega a una parte puramente contrapuntística. Entre los primeros y segundos violines comienza a tejerse una textura polifónica en torno a un fragmento tomado del un tanto inexpressivo primer tema. Si somos capa-

ces de percibir cómo esa parte contrapuntística, con su movimiento de semicorcheas, llega paulatinamente a imponerse a un *fortissimo* de los acordes que habíamos oído al comienzo, nos habremos acercado a la idea que realmente tuvo Beethoven cuando concibió el clímax de ese tiempo. Aquí, como siempre, el escuchar atenta e inteligentemente se recompensará con un contacto más íntimo con el pensamiento del compositor, y no sólo en el sentido técnico, pues es seguro que cuanto más sensibles seamos a la textura musical, tanto más completamente percibiremos el sentido expresivo de la música.

Es indudable que el lector alcanzará una comprensión más plena de la textura contrapuntística y de su relación con la homofónica cuando haya tenido ocasión de examinar el capítulo que trata de las formas fundamentales. La discusión de las formas fugadas facilitará particularmente la audición de la textura polifónica.

## VI. LA ESTRUCTURA MUSICAL

Casi todo el mundo distingaue con más facilidad las melodías y los ritmos, y aun las armonías, que el fondo estructural de una pieza de música un tanto larga. Por eso es por lo que de aquí en adelante hemos de dar el mayor énfasis a la estructura de la música, pues el lector debe comprender que una de las cosas más importantes que hay que buscar cuando se escucha conscientemente es el plan que liga toda una composición. La estructura en música no difiere de la estructura en otro arte cualquiera: es, sencillamente, la organización coherente del material utilizado por el artista. Pero en la música el material tiene un carácter fluido y un tanto abstracto; por tanto, la tarea estructuradora es doblemente difícil para el compositor, a causa de la naturaleza misma de la música.

Por lo general, al explicar la forma de la música se ha tendido a simplificar demasiado. El método usual consiste en tomar ciertos moldes formales bien conocidos y demostrar cómo, en mayor o menor medida, los compositores escriben sus obras dentro de esos moldes. Sin embargo, un examen detenido de la mayoría de las obras maestras mostrará que éstas rara vez se amoldan tan limpiamente como se supone a las formas expuestas en los libros de texto. Y la conclusión que inevitablemente sacamos es que no basta con dar por sentado que la estructura en la música es simplemente cuestión de escoger un molde formal y luego llenarlo de sonidos inspi-

rados. Entendida como se debe, la forma no puede ser más que el crecimiento gradual de un organismo vivo a partir de cualquier premisa que el compositor escoja. De esto se sigue que "la forma de toda auténtica pieza de música es única". El contenido musical es lo que determina la forma.

Empero, los compositores no gozan de una independencia absoluta con respecto a los moldes formales externos. Por eso el oyente necesita comprender esta relación que existe entre la forma dada, o elegida, y la independencia del compositor con respecto a esa forma. En esto se implican, pues, dos cosas: la dependencia y la independencia del compositor en relación con las formas musicales históricas. En primer lugar, el lector puede preguntar: "¿qué son esas formas y por qué el compositor se ha de molestar poco o mucho por ellas?"

La respuesta a la primera parte de la pregunta es fácil: El *allegro* de sonata, la variación, el *passacaglia*, la fuga son los nombres de algunas de las formas más conocidas. Cada uno de esos moldes formales se desarrolló lentamente mediante la experiencia combinada de generaciones de compositores que trabajaron en muchos países diferentes. A los compositores de hoy día tendría que parecerles necesidad descartar toda esa experiencia y comenzar a trabajar a la aventura en cada nueva obra. Es natural y nada más —sobre todo porque la organización del material es tan difícil por su misma naturaleza— que los compositores, cada vez que comienzan a escribir, tiendan a apoyarse en esas formas bien probadas. En el fondo de su ánimo, y antes de comenzar a componer, están todos esos moldes musicales usados y conocidos, los cuales obran como apoyo y, a veces, estímulo de su imaginación.

De igual manera el dramaturgo de hoy, a pesar de la variedad de material argumentístico que tiene a su disposición, amolda, por lo general, su comedia a la forma de pieza en tres actos. Ésa ha venido a ser la habitual, no la pieza en cinco actos. O puede que prefiera la forma de pieza en un cierto número de escenas breves, forma que encuentro aceptación recientemente; o la de un acto largo sin interrupción. Pero sea lo que fuere lo que él escoja, se supone que parte de una forma dramática generalizada. De igual manera el compositor parte cada vez de una forma musical generalizada y bien conocida.

A Busoni eso le parecía una debilidad. Escribió un folleto para demostrar que el futuro de la música exigía que los compositores se liberasen de su excesiva dependencia con respecto a las formas preestablecidas. Pero los compositores han seguido dependiendo de ellas como en el pasado, y la aparición de un nuevo molde formal sigue siendo exactamente tan rara como siempre.

Pero sea el que fuere el molde externo que se escoja, hay ciertos principios estructurales básicos que es preciso observar. En otras palabras, no importa lo que sea nuestro esquema arquitectónico: siempre tendrá que justificarse psicológicamente por la naturaleza del material mismo. Y es eso lo que obliga al compositor a salirse del molde formal dado.

Tomemos, por ejemplo, el caso del compositor que está trabajando en una forma que por lo general presupone que haya de haber una coda, o parte conclusiva, al final de su composición. Un día, mientras está trabajando con su material, se encuentra con una parte que sabe que estaba destinada a ser esa coda. Se da el caso también de que esa determinada coda es de un carácter especialmen-

te tranquilo y reminiscente. Pero inmediatamente antes de ella es necesario que se construya un largo climax. Entonces el compositor se pone a componer su climax. Mas cuando llegue a terminar esa larga parte, puede que se encuentre con que ella hace superflua aquella conclusión tranquila. En ese caso las exigencias del material desarrollado harán que se trastorne el molde formal. Análogamente, Beethoven, a pesar de lo que digan los libros de texto acerca de "los temas en contraste" de la forma de primer tiempo,<sup>1</sup> no tiene temas en contraste en el primer tiempo de su *Séptima Sinfonía*—cuando menos en el sentido usual— a causa del carácter específico del material temático de que partió.

Ténganse presentes, pues, dos cosas. Recuérdense las líneas generales del molde formal y recuérdese que el contenido de su propio pensamiento obliga al compositor a utilizar ese molde formal de un modo particular y personal, de un modo que pertenece solamente a esa determinada pieza que está escribiendo. Esto se aplica principalmente a la música artística. Las simples canciones populares suelen ser de estructura exactamente similar dentro de su pequeño marco. Pero nunca hubo dos sinfonías exactamente iguales.

La condición principal de toda forma es la creación del sentido de la *gran línea* ya mencionada en un capítulo anterior. Esa gran línea debe darnos una sensación de dirección y debe hacérsenos sentir que esa dirección es la inevitable. Cualesquiera que sean los medios empleados, el resultado neto deberá producir en el oyente una sensación satisfactoria de coherencia producida por la necesi-

<sup>1</sup> Es decir, forma "allegro de sonata". [T.]

dad psicológica de las ideas musicales que sirvieron de punto de partida al compositor.

#### DIFERENCIAS ESTRUCTURALES

Dos maneras hay de considerar la estructura musical: 1) la forma en relación con la pieza considerada como un todo y 2) la forma en relación con las diferentes partes menores de la pieza. Las diferencias formales más amplias se referirán a los tiempos enteros de una sinfonía, una sonata o una suite. Las unidades formales pequeñas compondrán juntas un tiempo entero.

Esas diferencias formales resultarán más claras para el profano si se establece una comparación con la construcción de una novela. Una novela de dimensiones normales puede estar dividida en cuatro libros: I, II, III y IV. Eso será análogo a los cuatro tiempos de una suite o de una sinfonía. El libro I, a su vez, podrá dividirse en cinco capítulos. Análogamente, el tiempo I podrá componerse de cinco partes. Un capítulo contendrá tantos párrafos. En música, cada parte se subdividirá también en partes menores (desgraciadamente, no hay término para denotar esas unidades menores). Los párrafos se componen de oraciones. En música, lo análogo a la oración es la idea musical. Y, por supuesto, la palabra es análoga al sonido o nota musical. No hay que decir que esta comparación sólo se ha de tomar en un sentido general.

Al trazar el esquema de un tiempo aislado es costumbre representar las partes grandes por las letras A, B, C, etc. Las partes menores se representan habitualmente por *a*, *b*, *c*, etcétera.

#### PRINCIPIOS ESTRUCTURALES

Para crear la sensación de equilibrio formal se usa en música un principio importantísimo. Y es tan fundamental para nuestro arte que probablemente no dejará de usarse, de un modo u otro, mientras se siga escribiendo música. Ese principio es el muy simple de la repetición.

La mayor parte de la música se basa estructuralmente en una amplia interpretación de ese principio. A causa, probablemente, de la naturaleza un tanto amorfa de la música, el uso de la repetición en ella parece estar más justificado que en cualquiera de las demás artes. El único principio formal que hay que mencionar además de éste es el contrario de la repetición, esto es, el de la no-repetición.

Hablando en general, la música cuya estructura verbal se basa en la repetición se puede dividir en cinco categorías diferentes. La primera es la repetición exacta; la segunda, la repetición por secciones, o simétrica; la tercera, la repetición por medio de la variación; la cuarta, la repetición por medio del tratamiento fugado; la quinta, la repetición por medio del desarrollo. Cada una de esas categorías (excepto la primera) será tratada por separado más adelante. Se verá que cada categoría tiene diferentes formas típicas que se agrupan bajo el título de una determinada clase de repetición. La repetición exacta (que es la primera categoría) es demasiado simple para que necesite demostración especial. Las demás categorías se dividen según las siguientes formas típicas:

- I) Repetición por secciones, o simétrica
- |   |                                     |
|---|-------------------------------------|
| { | a) Forma en dos partes (binaria)    |
|   | b) Forma en tres partes (terciaria) |
|   | c) Rondó                            |
|   | d) Disposición libre de las partes  |
- II) Repetición por variación
- |   |                          |
|---|--------------------------|
| { | a) <i>Basso ostinato</i> |
|   | b) <i>Passacaglia</i>    |
|   | c) Chacona               |
|   | d) Tema de variaciones   |
- III) Repetición por tratamiento fugado
- |   |                           |
|---|---------------------------|
| { | a) Fuga                   |
|   | b) <i>Concerto grosso</i> |
|   | c) Preludio de coral      |
|   | d) Motetes y madrigales   |
- IV) Repetición por desarrollo
- |   |                                    |
|---|------------------------------------|
| { | a) Sonata (forma de primer tiempo) |
|---|------------------------------------|

Las demás categorías formales fundamentales son las que se basan en la no-repetición, y las llamadas formas "libres".

Antes de lanzarnos a la discusión de esas formas típicas de la repetición, es prudente examinar el principio de repetición aplicado en pequeña escala. Ello es fácil, pues esos principios reiterativos se aplican lo mismo a las grandes partes que abarcan todo un tiempo que a las pequeñas unidades que hay en cada parte. La forma musical se asemeja, por tanto, a una serie de ruedas dentro de otras ruedas, en la que la formación de la rueda más pequeña es notablemente análoga a la de la más grande. La canción popular suele estar

construida según líneas similares a una de esas unidades pequeñas y la utilizaremos, siempre que nos sea posible, para ilustrar los principios más simples de la repetición.

El más elemental es el de la repetición exacta, que puede representarse por *a-a-a-a*, etc. Tales simples repeticiones se encontrarán en muchas canciones, en las que una misma música se repite para cantar un cierto número de estrofas consecutivas. La primera forma de la variación aparece cuando en canciones análogas a éstas se alteran ligeramente las repeticiones, a fin de permitir un

*Au clair de la lune*

*Ach! du lieber Augustin*

mayor ajuste entre el texto y la música. Esa clase de repetición se puede representar por  $a-a^1-a^2-a^3$ , etcétera.

La siguiente forma de repetición es fundamental no sólo para muchas canciones populares, sino también para la música artística en sus partes más pequeñas y más grandes. Es la repetición después de una digresión. Esa repetición puede ser exacta, en cuyo caso se representa por  $a-b-a$ , o puede ser variada y, de consiguiente, representada por  $a-b-a^1$ . Es muy frecuente que la primera  $a$  se repita inmediatamente. Parece como si hubiese alguna necesidad fundamental de grabar en la mente del auditor la primera frase o parte antes de que venga la digresión. La mayoría de los teóricos están de acuerdo, sin embargo, en que la forma esencial  $a-b-a$  no se altera con la repetición de la primera  $a$ . (En la música se puede indicar la repetición por medio del signo  $||:a:|-b-a$ .) En la página anterior mostramos esa repetición en dos canciones populares, *Au clair de la lune* y *Ach! du lieber Augustin*.

The image shows two musical staves. The first staff is for 'Au clair de la lune' and features a boxed 'a' above the first measure, a boxed 'b' above the second measure, and a boxed 'a' above the final measure. The second staff is for 'Ach! du lieber Augustin' and features the word 'rit.' above the first measure and a boxed 'a tempo' above the final measure. Both staves are in G major and 2/4 time.

La mismísima fórmula se puede ver en la música artística. La primera de las piezas para piano *Escenas de niños* de Schumann es un buen ejemplo de pieza breve compuesta de  $a-b-a$ , con repetición de la primera  $a$ . En la página anterior se muestra la línea melódica sin acompañamiento.

La misma fórmula, con ligeros cambios, la podemos encontrar formando parte de una pieza más larga, en la primera página del *scherzo* de la *Sonata para piano*, Op. 27, núm. 2 de Beethoven. Aquí, aun la primera  $a$  en su repetición inmediata se altera ligeramente por una cierta dislocación del ritmo; y la última repetición se diferencia al final por un sentido cadencial más fuerte. (En música una "cadencia" quiere decir una frase conclusiva.) En la página siguiente, el contorno melódico.

Sería fácil multiplicar los ejemplos de la fórmula  $a-b-a$  con pequeñas variaciones, pero no es mi propósito incluirlo todo. Lo que hay que recordar, en cuanto a esas unidades menores, es que cada vez que se expone un tema es muy probable que se repita inmediatamente; que una vez repetido, una digresión es de precepto, y que después de la digresión hay que contar con una vuelta al primer tema, ya sea que se repita exactamente o con variantes. En capítulos posteriores se demostrará cómo esa misma fórmula  $a-b-a$  es aplicable a la pieza considerada como un todo, incluso a la forma sonata.

El único otro principio formal básico, el de la no-repetición, se puede representar por la fórmula  $a-b-c-d$ , etc. Puede ilustrarse en pequeña escala con *The Seeds of Love*, canción popular inglesa, cuyas cuatro frases son todas diferentes entre sí (p. 125).

Este mismo principio se encontrará en muchos de

## Allegretto

*La prima parte senza ripetizione*

los preludios compuestos por Bach y algunos de sus contemporáneos. Un breve ejemplo es el Preludio en si bemol mayor del libro I del *Clave bien temperado*. La unidad está lograda en él por la adopción de un determinado di-

seño, dentro del cual se ha escrito libremente, pero evitando cualquier repetición de notas o frases. Sobre él hemos de volver en el capítulo dedicado a las formas libres.

Obtener análoga unidad en una pieza que dure 20 minutos y sin usar forma alguna de repetición temática no es cosa fácil de lograr. Ésa es, probablemente, la razón de que el principio de no-repetición, se aplique casi exclusivamente a composiciones breves. El oyente encontrará que se usa con mucha menos frecuencia que cualquiera de las formas reiterativas, que son las que ahora habrá que examinar detalladamente.