



CÓMO ESCUCHAR LA MÚSICA

Aaron Copland

se

Obra única en su género, escrita por el gran compositor que fue Aaron Copland, *Cómo escuchar la música* ayuda al oyente a incrementar el disfrute de la música. Aparte de haber llevado placer a tanta gente, con este libro todo el mundo puede aprender a apreciar las obras maestras de la música tal como sus autores quieren que se oigan.

Con base en un ciclo de 15 conferencias que Copland dio en la Escuela Nueva de Investigación Social, de Nueva York, el libro comienza con un animado debate sobre el método creador y los elementos de la anatomía musical: ritmo, melodía, armonía y tono. Le sigue una explicación clara de las principales formas musicales: la fuga, la variación, la sonata, la sinfonía, el poema sinfónico, la ópera y la danza.

El autor concluye con una consideración ilustrativa del papel desempeñado por los actores en la comprensión del auditorio. Los capítulos dedicados a la ópera, el drama musical, la música contemporánea y la música para obras cinematográficas demuestran la universalidad de los principios de la apreciación musical, sin límites de género ni de tiempo.

Copland subraya la continuidad fundamental del desarrollo de la música desde la antigua hasta la nueva, y su exposición prepara al lector para que entienda la música contemporánea en el mismo grado que la clásica. Una lista de obras grabadas y sugerencias de lecturas adicionales ayudarán a desarrollar los conocimientos básicos de todas las formas y tipos de música. Autor de la célebre pieza *Salón México*, Copland murió en 1940 a los 90 años de edad.



Aaron Copland

Como escuchar la música

ePub r1.0

Titivillus 05.08.15

Título original: *What to Listen for in Music*

Aaron Copland, 1939

Traducción: Jesús Bal y Gay

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2



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, Schönberg, Strauss y, más cerca de nosotros, Babbitt, Pistón 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, una expresión tan personal que ninguno de sus muchos imitadores ha logrado absorberlo en forma convincente. Y sin embargo, Aaron Copland lleva tanto tiempo siendo una figura familiar en nuestro panorama musical que ya fácilmente lo pasamos por alto. Sin duda nos ufamamos de sus realizaciones y nos felicitamos de su presencia, pero ¿tenemos conciencia suficiente de sus cualidades singulares?

¿Qué hace tan especial a Copland? Desde luego, todo gran artista creador es especial, pero Copland ha creado un cuerpo de obras que habla a sus conciudadanos en términos identificables... y esta identificación es una propiedad nacional. Cualquiera que sea la descripción que se haga del arte de Copland, éste evoca una respuesta basada en nuestras experiencias compartidas y nos da un sentido de identificación. Pero *Cómo escuchar la música* es otro ejemplo más del liderazgo que Copland ha ejercido durante estos muchos años.

Varios de sus colegas, incluido yo mismo, han tenido muchas oportunidades de escribir y de hablar acerca de Aaron Copland. Y al recordar declaraciones anteriores, se repiten las mismas observaciones. Para mí, lo principal es mi firme convicción de que él representa los ideales para los artistas que actúan en una sociedad democrática. Los roles de Copland son muchos y variados: ciudadano, compositor, ejecutante, profesor, conferenciante, miembro de comités, portavoz de su arte y, para que no olvidemos uno de sus papeles favoritos, director. *Cómo escuchar la música* representa a Copland en su papel de maestro y nos da una indicación precisa de su filosofía de la enseñanza.

Como maestros de composición, los compositores, las más de las veces, tienden a imponer sus propias opiniones a sus discípulos y a instilar una adherencia a sus procedimientos técnicos. Copland es el raro compositor que ayuda a sus estudiantes a descubrir sus propios medios de expresarse, en lugar de dominar las técnicas de él, que podrían ser, o no ser, afines a sus talentos particulares. Copland combina el conocimiento profundo de la música del pasado con una comprensión enciclopédica de toda la música contemporánea. Y como resultado de su extraordinario conocimiento y de su clara filosofía reflejados en su enfoque a la enseñanza, sus discípulos componen en toda una variedad de estilos. Sería difícil imaginar una actitud menos doctrinaria. En esencia, Copland está diciendo que un profesor eficiente puede tener sus propias y arraigadas convicciones y sin embargo sentir la obligación de poner a sus discípulos en contacto con doctrinas estéticas y procedimientos técnicos hacia los cuales puede no sentir mayor simpatía, pero que le parecen necesarios para el discípulo. He aquí lo opuesto del autoritarismo: una preocupación por el carácter del individuo y no por la imposición de conclusiones recibidas *a priori*.

Aun sabiendo que Copland es el artista quintaesenciado en una sociedad democrática, a menudo he deseado, sin embargo, que pudiéramos darle un título real. En Inglaterra, desde hace tiempo ya se referirían a Sir Aaron y le habrían designado compositor nacional oficial. Pero los títulos no se avienen con la

sencillez y el carácter directo de Copland. Recuerdo que hace más de 25 años me referí a él como el decano de los compositores norteamericanos, y esto lo dejó asombrado. Sin embargo, sigue llevando valerosamente ese título.

Si carecemos de una entidad nacional debidamente constituida para conceder títulos honoríficos, en cambio tenemos otro mecanismo que es aún más significativo: el juicio de nuestros colegas. Copland ocupa lugar preminente y es objeto de nuestro afecto y nuestra estima. Nos encanta poder decírselo. Él acepta el reconocimiento de sus colegas y del público, con infalible elegancia y buen humor. Cuando, hace largo tiempo, le pregunté si no estaba aburrido de tantos honores, me dijo: «¡Bill, subestimas mi capacidad!»

El contenido de *Cómo escuchar la música* lleva al lector desde los más sencillos elementos de la música hasta el gradual desenvolvimiento de sus aspectos más complejos. En cierto modo, el libro es análogo a la música del autor, pues el repertorio de Copland va desde las obras más populares y accesibles, hasta la música de cámara de la más destilada y esotérica erudición.

En las obras populares, por ejemplo *Primavera en los Apalaches*, Copland nos da una especial visión musical de un sentimiento reconociblemente indígena. En *Retrato de Lincoln*, el marco musical encarna el texto y da una nueva dimensión a las declaraciones humanas de Lincoln. En estas obras, y en composiciones como *Rodeo* y *Billy the Kid*, Copland transforma materiales folclóricos norteamericanos en el arte más refinado, al discernir las posibilidades de música sencilla que sólo podían ser percibidas por un artista de extraordinaria imaginación.

Al lego casi podría parecerle que el Copland de estas obras populares y el Copland llamado «serio» son dos compositores distintos. No es así, pues el mismo sonido de Copland que imbuje la música popular también está presente en las obras maestras más complicadas. Y Copland nos ha dado creaciones en todos los medios: desde canciones, música de cámara y coros, hasta música para teatro, cine, óperas y sinfonías.

Con el recordatorio de que *Cómo escuchar la música* fue escrito por uno de los grandes compositores de la historia, vuelva ahora el lector sus páginas, sabiendo que es el privilegiado discípulo de un gran maestro. Si el lector analiza el índice, observará el gradual desenvolvimiento de un tema complicado, paso por paso. El libro se basa claramente en la premisa de que cuanto más se conozca el tema de la música, más grande será el goce al escucharla. Y el primer requisito para escuchar la música es tan obvio que casi parece ridículo

mencionarlo, y sin embargo, a menudo es el único elemento que está ausente: prestar atención y dar a la música el esfuerzo concentrado de un oyente activo.

Resulta revelador comparar las acciones del público de teatro con las del público de las sinfonías: en el teatro, el público presta toda su atención a cada línea del diálogo, sabiendo que si pasa por alto algún renglón importante no comprenderá la obra: esta atención instintiva a menudo falta en la sala de conciertos. Sólo tenemos que escuchar a quienes asisten a un concierto para ver cómo se distraen, hablan, leen o simplemente miran al espacio. Tan sólo un pequeño porcentaje está vitalmente interesado en el papel esencial de escuchar activamente. Esta falla es grave porque el oyente es esencial para el proceso de la música; después de todo, la música consiste en el compositor, el ejecutante y el oyente. Y cada uno de estos elementos debe encontrarse presente de la manera más ideal. Esperamos una buena interpretación de una bella obra pero ¿nos acordamos a menudo de que también debe ser brillantemente escuchada?

El destino de una pieza de música, aunque básicamente esté en manos del compositor y de los ejecutantes, también depende de la actitud y de la capacidad de los oyentes. En el sentido más alto, es el oyente el que dicta la aceptación o rechazo últimos de la composición y de los ejecutantes. Los músicos bien saben, por experiencia, que la misma música con los mismos ejecutantes puede ser recibida con enormes diferencias por distintos públicos. En otras palabras, la calidad apreciada de la música está, claramente, a merced de la calidad real de sus oyentes. Por desgracia para la música, muchos oyentes se contentan con meterse en un baño emocional y limitar su reacción a la música al elemento sensual de sentirse rodeados por sonidos. Pero estos sonidos están organizados; los sonidos nos hacen un llamado intelectual así como otro emocional.

La aventura de aprender a escuchar la música es uno de los grandes goces del contacto con este arte. Escuchar es un tema que se puede enseñar, y este libro organiza y aclara los enfoques a la materia. Leer este libro sin ayuda no convertirá al lector, súbitamente, en un oyente virtuoso, pero sí podrá ponerlo en camino. Los esfuerzos que haga el lector por comprender más lo que está ocurriendo serán recompensados, a mil por uno, en el intenso placer y mayor interés que encontrará.

Desde luego, existe mucha música que no requiere una atención especial para gozarla. La música satisface una vasta gama de apetitos, y una comparación con un menú bien planeado ilustrará nuestro punto. Después de todo, un aperitivo pretende estimular, y un plato fuerte aspira a alimentar; el postre

pretende ser como una grata reflexión, para despedir a los comensales. Si el lector examina los programas de orquestas sinfónicas descubrirá que, en general, este principio abunda, es decir: la obertura, la sinfonía y el final, relativamente más ligero. A veces, el banquete musical está formado exclusivamente por platos fuertes. A veces, como en los conciertos «populares», casi no hay más que aperitivos y postres. Pero queda establecido el punto de que la naturaleza de cada pieza de música define su propósito, y la comprensión de este propósito indica el éxito o fracaso de la composición, los ejecutantes y los oyentes.

Nuestros aperitivos y postres musicales no exigen el entendimiento necesario para escuchar música de gran peso y complicación. Esto en nada disminuye el valor de la música «ligera». Después de todo, no existe ningún tipo inaceptable de música: tan sólo ejemplos, de muy diversas calidades, desde lo bueno hasta lo malo, en cada género. Es importante subrayar estas distinciones en un momento de la historia en que se habla tanto del valor igual de todas las clases de música.

La música popular tiene un propósito especial: entretener mientras exige el menor esfuerzo de parte del público. Tratar de comparar el valor de la música popular con el de la música llamada seria es absurdo. Volviendo a nuestra analogía alimentaria, las materias básicas de nuestro alimento no invalidan la «guarnición» que las rodea. Honrar todas las clases de música sin falsas pretensiones de comparaciones ilógicas es gozar conforme nuestra naturaleza dicta los diferentes atractivos de diversos esfuerzos. Encontramos placer e inspiración leyendo novelas, poesía y filosofía del carácter más profundo, mientras al mismo tiempo encontramos placer relajándonos con una buena revista.

Lo anterior no implica que el equivalente musical de unos malos alimentos es malo para la salud sino, en cambio, que una dieta restringida a una sola especie de arte resulta limitadora. Este libro debe ayudar a los oyentes que sienten curiosidad por formas más complicadas de música. Y no nos equivoquemos, la gran música ha nacido de grandes esfuerzos de espíritus grandes y dedicados y de oyentes sumamente devotos. El número de personas que escucha este tipo de música no es más que un porcentaje insignificante de aquellos cuyas horas de vigilia están saturados de sonidos tan omnipresentes como el aire que respiramos.

En último análisis, el libro de Copland es un libro de propaganda: es un libro escrito por un hombre comprometido con la difusión del Evangelio de lo que en días de menor crítica llamábamos «buena música». El libro es una invitación, y

el lector hará bien en aceptarla.

William Schuman
Nueva York, 1988

Nota del autor para la edición de 1957

Casi han pasado veinte años desde la primera edición de este libro, en 1939. Es grato, naturalmente, saber que sigue siendo útil para los melómanos desde entonces, tanto en Estados Unidos como en el extranjero^[1].

Durante las pasadas dos décadas fuimos testigos de un florecimiento sin precedentes del interés por todas las formas de música en el mundo entero. Tanto la cantidad como la calidad de la música que se escucha ha cambiado, pero, afortunadamente para el autor, los problemas básicos de «cómo escuchar» siguen siendo los mismos. Por esta razón, sólo fue necesario hacer pequeñas correcciones al texto.

Se han añadido dos nuevos capítulos: uno en torno a la cuestión de cómo se debe escuchar la música actual; en el otro consideramos el ámbito relativamente nuevo de la música para películas y su relación con el cinéfilo. La primera de esas secciones requiere una explicación, conforme a lo que expuse en el prefacio a la primera edición, en el sentido de que la música contemporánea no plantea problemas especiales de audición en sí misma. Esto sigue pareciéndome cierto. Sin embargo, es igualmente cierto que, después de cincuenta años de la llamada música moderna, hay miles de melómanos de buena fe que siguen pensando que suena en forma diferente. Me pareció que valdría la pena hacer un esfuerzo adicional para elucidar algunas facetas del nuevo modo de oír música que no encajan en la panorámica de los demás capítulos. Ambas secciones nuevas se basan en artículos originalmente preparados para *The New York Times Magazine*. Doy las gracias debidas a los directores por permitirme reformar parte del material publicado allí.

Al final del libro se encontrará una lista de grabaciones de las obras mencionadas en el texto (con algunas adiciones). Para los interesados en otras

lecturas se ha incorporado una pequeña bibliografía, que incluye una lista especial de libros escritos por compositores. Esto se hizo con la idea de que los aficionados a la música conozcan las opiniones de los propios compositores.

Aaron Copland
Crotonville, Nueva York

Prefacio

Este libro tiene por objeto exponer con la mayor claridad posible los fundamentos de la audición inteligente de la música. El «explicar» la música no es una tarea fácil, y no puedo hacerme la ilusión de haberla realizado mejor que los demás. Pero la mayoría de los que escriben sobre la comprensión musical plantean el problema desde el punto de vista del educador o del crítico, mientras que éste es el libro de un compositor.

Para el compositor, escuchar la música es una función perfectamente natural y simple. Y así debiera ser para los demás. De haber algo que necesite explicación, el compositor cree, naturalmente, puesto que sabe lo que hay en una composición musical, que nadie con más derecho que él para decirle al oyente qué es lo que puede sacar de ella.

Quizá en eso se equivoque el compositor. Quizá no pueda ser el artista creador tan objetivo en su modo de ver la música como lo es el educador. Pero me parece que vale la pena correr ese riesgo, pues el compositor tiene en juego algo que es vital para él. Al ayudar a los demás a oír más inteligentemente la música, labora por la difusión de la cultura musical, la cual en definitiva redundará en la mejor comprensión de sus propias creaciones.

Pero queda en pie el problema de cómo intentarlo. ¿Cómo puede el compositor profesional derribar la barrera que hay entre él y el oyente lego? ¿Qué puede decir el compositor para que la música sea más del oyente? Este libro intenta responder a esas preguntas.

De ser posible, todo compositor querría saber dos cosas muy importantes acerca de quienquiera que se considere seriamente un aficionado a la música. Querría saber estas dos cosas:

1. ¿Oye todo lo que está pasando?

2. ¿Es sensible a ello?

O, en otras palabras:

1. ¿Se le escapa algo de lo que se refiere a las notas mismas?

2. ¿Es confusa su reacción o ve claro en cuanto a la emoción despertada en él?

Ésas son preguntas muy pertinentes, independientemente de lo que pueda ser la música. Tienen una aplicación igualmente justa lo mismo si se trata de una misa de Palestrina que de un gamelán balinés, de una sonatina de Chávez que de la *Quinta Sinfonía*. En realidad, son las mismísimas preguntas que el compositor se hace, más o menos conscientemente, siempre que se encuentra con música desconocida para él, nueva o vieja. Porque, después de todo, nada hay de infalible en el instinto musical de un compositor. La diferencia más importante que hay entre él y el oyente lego consiste en que él está mejor preparado para escuchar.

Este libro es, pues, una preparación para escuchar.

Ningún compositor digno de tal nombre se contentaría con preparar al lector para escuchar sólo música del pasado. Por eso traté de aplicar cada cuestión de las aquí tratadas no sólo a obras maestras indiscutibles sino también a la música de los compositores hoy vivos. He observado a menudo que lo que distingue a un verdadero aficionado a la música consiste en un deseo imperioso de familiarizarse con toda manifestación de este arte, antigua o moderna. Los verdaderos aficionados a la música no están dispuestos a confinar su goce musical a la época de las tres bes (bbb), de que tanto se abusa. Por otra parte, el lector podría creer que ya hizo bastante con haber llegado a una comprensión más plena de los clásicos consagrados. Pero es mi creencia que el «problema» de escuchar una fuga de Händel no difiere en esencia del de escuchar una obra análoga de Hindemith. Hay una determinada semejanza de procedimiento que sería tonto no tener en cuenta, aparte toda consideración acerca de los méritos relativos. Puesto que estoy obligado en un libro de este género a tratar de fugas, el lector podría ver ejemplificada la forma fuga lo mismo con una obra nueva que con una antigua.

Por desgracia, tanto si la música es antigua como si es nueva, habrá que explicar un cierto número de tecnicismos. De otro modo el lector no podría esperar entender la explicación de las formas musicales más elevadas. En cada caso me esforcé por reducir a un mínimo los tecnicismos. Siempre me pareció que es más importante para el oyente tener sensibilidad para el sonido musical que saber el número de vibraciones que lo producen. Esa clase de conocimiento

es de reducido valor, aun para el compositor mismo. Lo que éste desea sobre todo es animarnos a que nos hagamos unos oyentes lo más conscientes y despiertos que podamos. Ahí está el meollo del problema de entender la música. A eso se reduce su dificultad.

Aun cuando este libro fue escrito originalmente con destino al lego en estas cuestiones, tengo esperanza de que los estudiantes de música puedan encontrar provecho en su lectura. En su concentración para perfeccionarse en la determinada pieza que están estudiando, los típicos estudiantes de conservatorio tienden a perder de vista la música como un todo. Este libro quizá pueda servir, especialmente en los últimos capítulos sobre las formas fundamentales, para hacer que cristalicen los vagos conocimientos generales que suele adquirir el estudiante.

No se ha encontrado solución al perenne problema de proporcionar ejemplos musicales satisfactorios. Cada pieza de música mencionada en el texto está grabada en disco y, por tanto, podrá oírla el lector. (Unas cuantas excepciones llevan la indicación de «no hay grabación en el comercio».)^[2] En beneficio de una referencia rápida para los lectores que sepan música, se han impreso en el texto un corto número de ilustraciones musicales. Puede que algún día se descubra el método perfecto de ilustrar lo que un libro diga sobre música. Hasta entonces el pobre lego tendrá que aceptar de buena fe algunas de mis observaciones.

Testimonio de gratitud

Cómo escuchar la música fue el título de un curso de quince conferencias dadas por el autor en la New School for Social Research de Nueva York durante los inviernos de 1936 y 1937. El doctor Alvin Johnson, su director, merece mi gratitud por haber proporcionado la tribuna pública que me estimuló a escribir este libro.

Las charlas estaban destinadas al profano y al estudiante de música, no al músico profesional. Por tanto, el presente volumen tiene también un alcance limitado. Mi propósito no era abarcarlo todo en una materia que tan fácilmente se dilata, sino limitar el examen a lo que me pareció ser los problemas esenciales de la audición.

El manuscrito fue leído por Mr. Elliott Carter, a quien debo importantes sugerencias y críticas amables.

1. Preliminares

Todos los libros que tratan de la comprensión de la música están de acuerdo en un punto: no se llega a apreciar mejor este arte sólo con leer un libro que trate de ese asunto. Si se quiere entender mejor la música, lo más importante que se puede hacer es escucharla. Nada puede sustituir al escuchar música. Todo lo que tengo que decir en este libro se dice acerca de una experiencia que el lector sólo podrá obtener fuera de este libro. Por tanto, el lector probablemente perderá el tiempo al leerlo, a menos que haga el propósito firme de oír una mucha mayor cantidad de música que hasta ahora. Todos nosotros, profesionales y no profesionales, estamos tratando constantemente de hacer más profunda nuestra comprensión de este arte. La lectura de un libro puede a veces ayudarnos. Pero nada podrá remplazar la condición principal: escuchar la música misma.

Por suerte, las ocasiones de oír música son hoy mucho más numerosas que nunca. Gracias a la creciente cantidad de buena música que la radio y el fonógrafo —sin mencionar el cine y la televisión— proporcionan, casi cualquiera puede escucharla. En realidad, como dijo recientemente un amigo mío, todo el mundo puede hoy día *no* entender la música.

Muchas veces me ha parecido que hay tendencia a exagerar la dificultad de entender correctamente la música. Nosotros los músicos encontramos todos los días algún alma sincera que invariablemente, en una forma u otra, nos dice: «Me gusta muchísimo la música, pero no entiendo nada de ella.» Mis amigos dramaturgos y novelistas rara vez oyen a nadie decir «no entiendo nada de teatro o de novela». Sin embargo, mucho me temo que esas mismas personas, tan modestas ante la música, tengan exactamente tanto motivo para serlo ante las demás artes. O, para decirlo de modo más cortés, tengan exactamente tan poco motivo para ser modestas en cuanto a su comprensión de la música. Si se tiene

algún sentimiento de inferioridad en lo que se refiere a las propias reacciones musicales, trátase de desecharlo: casi siempre es injustificado.

Sea como fuere, no hay razón para que estemos alicaídos por lo que toca a nuestras capacidades musicales, mientras no tengamos alguna idea de lo que significa «ser musical». Hay muchas y extrañas nociones populares acerca de eso. Se nos dice siempre, como prueba irrefutable de que una persona es musical, que «al llegar a casa puede tocar en el piano todas las melodías que acaba de oír en el teatro». Ese hecho demuestra sólo una cierta musicalidad de la persona en cuestión, pero no indica la clase de sensibilidad musical que aquí se examina. Que un cómico sea buen mimo no quiere decir que sea un actor, y así sucede también en música: el mimo musical no es necesariamente un individuo profundamente musical. Otro atributo que se encarece siempre que se plantea la cuestión de si se es musical es el oído absoluto. La capacidad de reconocer la nota *la* cuando se oye puede ser útil a veces, pero por sí sola no prueba que se sea una persona musical. No deberá tomársela más que como indicación de una musicalidad fácil, de significación limitada en cuanto se relaciona con la verdadera comprensión musical, que es lo que aquí nos importa.

Hay, sin embargo, un mínimo exigible al auditor inteligente en potencia: que sea capaz de conocer una melodía cada vez que la oiga. La sordera musical, si es que existe, consistirá en la incapacidad para reconocer una melodía. Quien la padezca es digno de lástima, pero nada se puede hacer por él: es tan inútil para la música como el daltónico lo es para la pintura^[3]. Pero si se tiene la seguridad de poder reconocer una melodía dada —no *cantar* una melodía, sino reconocerla cuando se toque, aun después de algunos minutos y de haberse tocado otras diferentes—, entonces es que se tiene la llave de una comprensión más honda de la música.

No basta sólo con oír la música en cada uno de los momentos en que va existiendo. Hay que poder relacionar lo que se oye en un momento dado con lo que se ha oído en el momento inmediatamente anterior y con lo que va a venir después. En otras palabras: la música es un arte que existe en el tiempo. En tal sentido es como la novela, con la diferencia de que es más fácil tener presente lo que sucede en una novela, porque por una parte se narran en ella hechos concretos y, por otra, uno puede volver páginas atrás para refrescar su recuerdo. Los «sucedidos» musicales son por naturaleza más abstractos, de modo que resultan más difíciles de reunir en la imaginación que los de una novela. Por eso

es por lo que se hace necesario poder reconocer una melodía. Pues lo que en 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 comprendo para qué se ha de seguir escuchando. Eso es darse cuenta sólo vagamente de la música. Pero el reconocer una melodía quiere decir que se sabe dónde se está y que se tienen muchas probabilidades de saber adonde 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.

2. 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 mero 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 costumbre 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 defecto 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 qué 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 estudie 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 comparamos 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 movimientos. 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 echa de ver 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*.

3. El proceso creador en la música

La mayoría de la gente quiere saber cómo se hacen las cosas. No obstante, admite francamente sentirse a ciegas cuando se trata de comprender cómo se hace una pieza de música. Dónde comienza el compositor, cómo se las arregla para seguir adelante —en realidad, cómo y dónde aprende su oficio—, todo eso está envuelto en impenetrables tinieblas. El compositor es, en una palabra, un hombre misterioso para la mayoría de la gente, y el taller del compositor una torre de marfil inaccesible.

Una de las primeras cosas que la mayoría de la gente quiere que le expliquen con respecto a la composición es la cuestión de la inspiración. Les es difícil creer que los compositores no se preocupan de esa cuestión como ellos habían supuesto. Al lego le es siempre difícil comprender cuán natural es componer para el compositor. Tiene tendencia a ponerse en el lugar del compositor y representarse los problemas de éste —incluyendo el de la inspiración— desde su punto de vista de profano. Olvida que para un compositor el componer equivale a realizar una función natural. Es como comer o dormir. Algo que da la casualidad de ser aquello para lo que el compositor nació, y por eso a los ojos de éste pierde el carácter de virtud especial.

Por eso el compositor ante la cuestión de la inspiración no se pregunta: «¿Me siento inspirado?» Se pregunta: «¿Estoy hoy como para componer?» Y si está como para componer, compone. Es más o menos como si se preguntase: «¿Tengo sueño?» Si se tiene sueño, se va a dormir. Si no se tiene sueño, se está levantado. Si el compositor no está como para componer, no compone. Así es de sencilla la cosa.

Por supuesto que cuando se ha acabado de componer se tiene la esperanza de que todo el mundo, incluso uno mismo, reconocerá como inspirado lo que se ha

escrito. Mas ésa es realmente una idea añadida al final.

Alguien me preguntó una vez en una tribuna pública si yo aguardaba la inspiración. Mi respuesta fue: «¡Todos los días!» Pero eso no implica en modo alguno estarse en una pasiva espera del soplo divino. Eso es exactamente lo que diferencia al profesional del diletante. El compositor profesional puede sentarse día tras día y producir algo de música. Unos días será, indudablemente, mejor que otros; pero el hecho principal es la capacidad para componer. La inspiración es a menudo sólo un producto derivado.

La segunda cuestión que intriga a la mayoría de la gente se plantea generalmente así: «¿Escribe usted su música con ayuda del piano?» Es muy corriente la idea de que hay algo vergonzoso en escribir una pieza de música con ayuda del piano. Junto con ella corre la imagen mental de Beethoven componiendo en medio del campo. Pero piénsese un momento y se verá que el escribir lejos del piano no es hoy día un asunto tan sencillo como en tiempos de Mozart o Beethoven. Cuando menos porque la armonía es hoy más compleja que entonces. Pocos compositores son capaces de escribir toda una composición sin hacer alguna comprobación en el piano. Stravinsky, en su autobiografía^[4], va tan lejos que afirma que es malo escribir música lejos del piano, pues el compositor debe estar siempre en contacto con la *matière sonore*. Eso es tomar violentamente la actitud contraria. Pero, en fin, la manera como escribe un compositor es asunto personal. El método no importa. El resultado es lo que cuenta.

La cuestión realmente importante es: «¿Con qué comienza el compositor, cuál es su punto de partida?» La respuesta a eso es: todo compositor comienza con una idea musical, una idea *musical*, entiéndase bien, no una idea mental, literaria o extramusical. Un tema se le ocurre de pronto. (Tema está empleado como sinónimo de idea musical.) El compositor parte de su tema; y el tema es un don del cielo. El compositor no sabe de dónde le viene, no tiene poder sobre él. Viene casi como la escritura automática. Por eso el compositor suele tener un cuaderno donde va escribiendo temas según se le ocurren. Colecciona ideas musicales. No se puede hacer nada tocante a ese elemento de la composición.

La idea misma puede venir en varias formas. Puede venir como una melodía, exactamente como una simple línea melódica que uno canturrea para sí. O puede venirle al compositor como una melodía con acompañamiento. Puede que a veces el compositor ni llegue a oír una melodía; quizá simplemente conciba una

figura de acompañamiento a la que más tarde probablemente añada una melodía. O, por otra parte, el tema puede tomar la forma de una idea puramente rítmica. El compositor oye una especie de tamborileo y eso le será suficiente para ponerse en marcha. Pronto comenzará a oír por encima de eso un acompañamiento y una melodía. Pero la concepción primera fue un mero ritmo. También es posible que un diferente tipo de compositor comience con un tejido de dos o tres melodías oídas simultáneamente. Pero ésa es una especie menos frecuente de inspiración temática.

Todas éstas son diferentes maneras en que puede presentarse al compositor la idea musical.

Ahora bien, el compositor tiene la idea. Tiene varias en su cuaderno y las examina de la misma manera, más o menos, que lo haría el oyente si las contemplara. Quiere saber lo que tiene. Examina la línea musical en cuanto belleza puramente formal. Le gusta ver cómo se eleva y cae, como si fuese un dibujo en lugar de una línea musical. Puede incluso tratar de retocarla, exactamente como se podría hacer al dibujar una línea, de modo que se mejore la ondulación del contorno melódico.

Pero también necesita saber qué significado emocional tiene su tema. Si toda música tiene un valor expresivo, entonces el compositor debe tener conciencia de los valores expresivos de su tema. Puede que le sea imposible enunciarlo en unas cuantas palabras, ¡pero lo siente! Instintivamente sabe si tiene un tema alegre o triste, noble o diabólico. Puede que a veces se confunda sobre su cualidad exacta. Pero tarde o temprano y probablemente por instinto decidirá cuál es la naturaleza emocional de su tema, ya que eso es con lo que tiene que trabajar.

Recuérdese siempre que un tema, después de todo, no es más que una sucesión de notas. Con sólo cambiar la dinámica, es decir, con tocarla con fuerza y decisión, o con suavidad y timidez, se puede hacer que cambie la emoción de una misma sucesión de notas. Con un cambio de armonía se le puede dar una nueva mordacidad al tema y con un diferente tratamiento rítmico unas mismas notas pueden resultar una danza guerrera en vez de una canción de cuna. Todo compositor tiene presentes las metamorfosis posibles de su sucesión de notas. Primero trata de encontrar su naturaleza esencial y, después, qué es lo que se puede hacer con ella, cómo se puede cambiar momentáneamente esa naturaleza esencial.

Es un hecho que la mayoría de los compositores saben que cuanto más

completo es un tema menos posibilidad hay de verlo bajo varios aspectos. Si el tema en su primera forma es bastante largo y bastante completo, puede que le sea difícil al compositor verlo de cualquier otro modo. El tema, en ese caso, existe ya en su forma definitiva. Ése es el porqué de que la gran música se pueda escribir con temas insignificantes en sí mismos. Se podría muy bien decir que cuanto menos completo y menos importante es el tema, tantas más probabilidades hay de que sea apto para recibir nuevas connotaciones. Algunas de las fugas para órgano más grandes de Bach están construidas con temas que relativamente no tienen en sí ningún interés.

La idea corriente de que toda música es bella o no según lo sea o no el tema es errónea en muchos casos. Ciertamente el compositor no tiene sólo ese criterio para juzgar su tema.

Después de haber considerado su material temático, el compositor tiene que decidir a qué medio sonoro conviene mejor. ¿Es un tema propio de una sinfonía, o parece de carácter más íntimo, y será, por tanto, más adecuado para un cuarteto de cuerda? ¿Es un tema lírico cuyo máximo aprovechamiento estará en una canción, o será mejor, dada su calidad dramática, reservarlo para un tratamiento operístico? A veces el compositor tiene ya la mitad de una obra y todavía no sabe para qué medio sonoro será más conveniente.

Hasta aquí vine presuponiendo un compositor abstracto ante un tema abstracto. Pero realmente puedo distinguir en la historia de la música tres tipos diversos de compositores, cada uno de los cuales concibe la música de una manera un tanto diferente.

El tipo que más ha inflamado la imaginación pública es el del compositor de inspiración espontánea; en otras palabras, el tipo Franz Schubert. Todos los compositores tienen inspiración, por supuesto, pero los de ese tipo la tienen más espontáneamente. La música, sencillamente, brota de ellos. Y no alcanzan a anotarla con la suficiente rapidez. Casi siempre se puede descubrir ese tipo de compositor por lo muy prolífico de su producción. Schubert, durante ciertos meses, escribió una canción por día. Lo mismo hizo Hugo Wolf.

En cierto sentido, los hombres de esa especie parten no tanto de un tema musical como de una composición completa. Invariablemente trabajan mejor en las formas pequeñas. Es más fácil improvisar una canción que improvisar una sinfonía. Y no es fácil mantenerse inspirado de esa manera espontánea durante mucho tiempo cada vez. El mismo Schubert estuvo más afortunado al manejar las formas pequeñas de la música. El hombre de inspiración espontánea es sólo

un tipo de compositor, con sus propias limitaciones.

Beethoven simboliza el segundo tipo: el tipo constructivo, podríamos denominarlo. Ese tipo ilustra mejor que ninguno otro mi teoría del proceso creador en la música, porque en ese caso el compositor sí que parte de un tema musical. En el caso de Beethoven no hay duda de ello, pues tenemos los cuadernos de apuntes en que anotaba los temas. Por sus cuadernos podemos ver cómo trabajaba sus temas, cómo no los abandonaba sino hasta que los había perfeccionado tanto como podía. Beethoven no fue de ningún modo un compositor inspirado en el sentido en que lo fue Schubert. Fue de los que parten de un tema, lo hace una idea germinativa y sobre eso construyen una obra musical, día tras día, laboriosamente. La mayoría de los compositores desde los tiempos de Beethoven pertenecen a ese segundo tipo.

Al tercer tipo de creador sólo puedo denominarlo, a falta de mejor nombre, el tipo tradicionalista. Los hombres como Palestrina y Bach pertenecen a esa categoría. Ambos son ejemplos de esa especie de compositores que han nacido en un cierto periodo de la historia musical en que un determinado estilo está a punto de alcanzar su máximo desarrollo. En tales momentos la cuestión es crear música en un estilo conocido y aceptado y hacerlo mejor que cualquiera de los que lo hicieron antes.

Beethoven y Schubert partieron de una premisa diferente. ¡Ambos tenían serias pretensiones a la originalidad! Y después de todo se puede decir que Schubert creó él solo la forma canción y que la faz entera de la música cambió después de Beethoven. Pero Bach y Palestrina simplemente hicieron progresos sobre lo que se había hecho antes de ellos.

El tipo tradicionalista de compositor parte de un patrón más que de un tema. El acto creador en Palestrina no es tanto la concepción temática como el tratamiento personal de un patrón perfectamente fijado. Y el mismo Bach, que concibió en su *Clave bien temperado* cuarenta y ocho temas de lo más variado e inspirado, conocía de antemano el molde formal general que iban a llenar. No hay para qué decir que hoy día no vivimos en una época tradicionalista.

Podríamos añadir, como complemento, un cuarto tipo de compositor, el del explorador: hombres como Gesualdo en el siglo XVII, Mussorgsky y Berlioz en el XIX, Debussy y Edgar Varèse en el XX. Es difícil resumir los métodos de composición usados por un grupo tan abigarrado. Lo que se puede decir con seguridad es que su actitud como compositores es la contraria de la del tipo

tradicionalista. Son opuestos claramente a las soluciones convencionales de los problemas de la música. En muchos sentidos su actitud es experimental: buscan aportar nuevas armonías, nuevas sonoridades, nuevos principios formales. El tipo del explorador es característico del paso del siglo XVI al XVII, y también de los comienzos del XX, pero es mucho menos patente hoy^[5].

Mas volvamos a nuestro teórico compositor. Lo tenemos con su idea —su idea musical—, con un cierto concepto en cuanto a la naturaleza expresiva de esa idea, con un sentido de lo que se puede hacer con ella y con una noción preconcebida acerca de qué medio sonoro le conviene más. Pero aún no tiene una pieza. Una idea musical no es lo mismo que una pieza de música. Es solamente instigación de una pieza de música. El compositor sabe muy bien que es necesario algo más para crear la composición completa.

Primero que todo, trata de hallar otras ideas que parezcan ir bien con la primera. Pueden ser ideas de carácter análogo o pueden estar en contraste con ella. Esas ideas adicionales no serán, probablemente, tan importantes como la que primero se le ocurrió; tal vez desempeñarán un papel subsidiario. Sin embargo, parecen francamente necesarias como complemento de la primera. Pero eso aún no es bastante. Hay que encontrar algún camino para pasar de una idea a la siguiente y ello generalmente se consigue por medio del material llamado de puente.

Hay todavía otras dos maneras para que el compositor aumente su material original. Una es el alargamiento. Es frecuente que el compositor descubra la necesidad de alargar un determinado tema de suerte que su carácter se defina más claramente. Wagner fue un maestro del alargamiento. La otra manera es a la que me refería cuando me imaginaba al compositor examinando las posibles metamorfosis de su tema. Es el desarrollo del material —del que tanto se ha escrito— y que constituye una parte importantísima del trabajo del compositor.

Todas estas cosas son necesarias para la creación de una pieza hecha y derecha: la idea germen, la adición de otras ideas menores, el alargamiento de las ideas, el material puente para el enlace de las ideas y el desarrollo completo de éstas.

Viene ahora la tarea más difícil de todas: la soldadura de todo ese material de modo que constituya un todo coherente. En el producto acabado, todo debe estar en su sitio. Es preciso que el oyente pueda saber orientarse por la pieza. No deberá haber posibilidad de que confunda el tema principal con el material

puede o viceversa. La composición debe tener un principio, un medio y un fin, y al compositor corresponde hacer que el oyente tenga alguna idea de dónde está en relación con el principio, el medio y el fin. Además la cosa toda ha de manejarse diestramente, de suerte que nadie pueda decir dónde comenzó la soldadura, dónde cesó la invención espontánea y comenzó el trabajo penoso.

Por supuesto que no trato de sugerir que al reunir sus materiales el compositor comience a la ventura. Por el contrario, todo compositor bien preparado tiene, a modo de mercancías en almacén, determinados moldes estructurales normales en que apoyarse para construir la armazón de sus composiciones. Esos moldes formales de que hablo se han desarrollado todos gradualmente durante cientos de años como producto de los esfuerzos combinados de innumerables compositores que buscaban la manera de asegurar la coherencia de sus composiciones. Lo que son esas formas y en qué modo depende de ellas el compositor lo veremos en capítulos posteriores.

Pero sea la que fuere la forma que el compositor decida adoptar, siempre hay un gran desiderátum: la forma debe tener lo que en mis tiempos de estudiante solíamos denominar *la grande ligne* (la gran línea). Es difícil explicar adecuadamente al profano el significado de esta frase. Para comprenderla justamente referida a una pieza de música, hay que sentirla. En otras palabras, significa sencillamente que toda buena pieza de música debe darnos una sensación de fluidez, una sensación de continuidad de la primera a la última nota. Ese principio lo conoce todo estudiante elemental de música, ¡pero su puesta en práctica ha sido una prueba para las más grandes mentes musicales! Una gran sinfonía es un Mississippi hecho por el hombre, a lo largo del cual, desde el momento de la despedida, nos deslizamos irresistiblemente hacia un destino 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.

4. Los cuatro elementos de la música

1. 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 están 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 instintivamente 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 instintivamente 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.

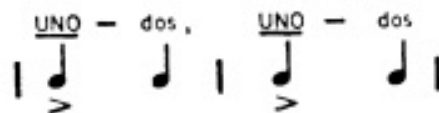
Cuando se anotó por primera vez el ritmo musical, no se medía distribuyendo uniformemente las unidades métricas, como se hace ahora. Hasta 1150, más o menos, no se comenzó a introducir lentamente en la civilización occidental la «música medida», como entonces se le llamó. De dos maneras opuestas se podría 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, desmanchado 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 Moliere, 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, inimaginable 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^[6] 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:



El segundo y el tercero son ejemplos de acentuación irregular o trastocada del compás de $\frac{3}{4}$.

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 ése, 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 rectamente, 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 águá dúlce désta clára fuén^[7]te.*

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 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 acompasadamente 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
	Fusa
	Semifusa

En cuanto a duración, una redonda equivaldrá 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*^[8] 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 reunir 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:

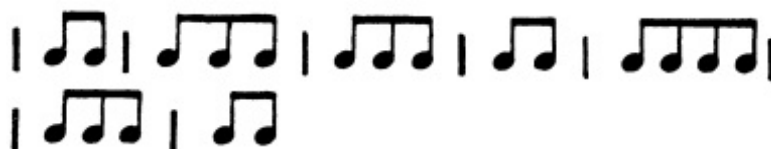


O^[9]:



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 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 $\frac{6}{8}$ que uno de $\frac{5}{8}$, 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:

$$\begin{array}{c} \text{Mano der.} \left| \begin{array}{c} 1-2 \\ 1-2-3 \end{array} \right| \begin{array}{c} 1-2 \\ 1-2-3 \end{array} \quad \text{o} \quad \begin{array}{c} \text{Mano der.} \left| \begin{array}{c} 1-2-3 \\ 1-2-3-4 \end{array} \right| \begin{array}{c} 1-2-3 \\ 1-2-3-4 \end{array} \\ \text{Mano izq.} \end{array}$$

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 de *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:

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

, o, en términos musicales:



Todo *jazz* está cimentado en la roca de un ritmo firme, invariable del bajo. Cuando el *jazz* era sólo «ragtime», de 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*^[10]) —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 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 entretejimiento de ritmos independientes. El rasgo que caracteriza el ritmo de los madrigalistas es la falta de todo sentido de primer tiempo fuerte^[11]. 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:

1-2-3-1-2-3-4
1-2-1-2-3-1-2
1-2-3-1-2-1

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

2. 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 algún 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 después 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.

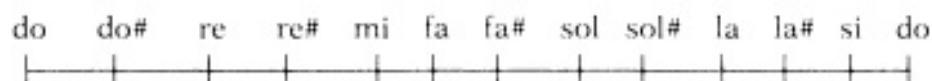
El siguiente en cuanto a poder de atracción es el quinto grado o dominante, que es como se llama, y a éste le sigue en importancia el cuarto grado o

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.

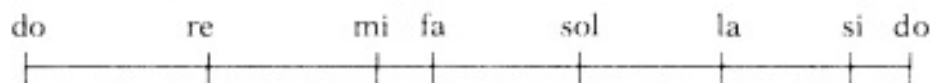
Ámbito de la octava



Escala cromática



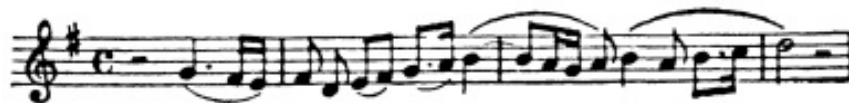
Escala diatónica



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 la parte de los compositores el que hayan sido capaces de una tan amplia variedad 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 citeamos aquí, de un tipo completamente diferente de melodía de Bach, es la dilatada frase instrumental del tiempo lento del *Concerto italiano*, archetípica 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 repetidas 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 Schönberg 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 Schönberg 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 norteamericano 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 anterior muestro un ejemplo tomado de la melodía que toca el violonchelo al final del tiempo lento de su *Trío* para violín, violonchelo y piano^[12].



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 evaluar su música según solamente la abundancia de sus dotes melódicas. Sergio Prokófiev explotó una mina melódica que se diría inagotable comparada con la de Stravinsky y, sin embargo, pocos serán los que pretendan que Prokófiev 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. Separémosla en nuestra mente de todo cuanto la rodea. Tenemos que poder oírla. Y al compositor y al intérprete corresponde el 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.

3. 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 compositores 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 «organum». 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 organum. Y eso mismo era la idea del antiguo organum, excepto que la armonización se hacía con intervalos de cuarta inferior o quinta superior; las terceras y las sextas estaban proscritas. Así, pues, el organum 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 organum:



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 desciende, 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 organum. En otras palabras, se observaban las reglas en cuanto a los intervallos, pero se aplicaban de una mejor manera. (Para los que no saben lo que es un «intervallo», 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 intervallos de tercera y sexta prohibidos hasta entonces y que habrían de constituir la base de todos los desarrollos armónicos posteriores. Mientras los intervallos 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^[13] hiciese su entrada formal en la música artística. He aquí un ejemplo de melodía armonizada en fabordón:



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 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.

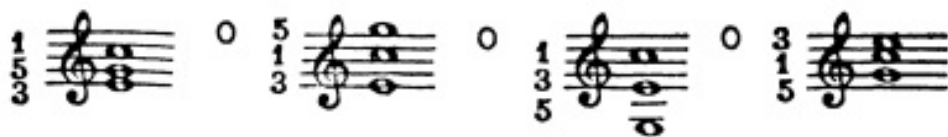
La teoría armónica se basa en el supuesto de que todos los acordes están formados por una serie de intervalos de tercera, desde la nota más baja hasta la más alta. Tómese, por ejemplo, la nota *la* como sonido base, o fundamental, de un acorde que se va a construir. Formando una serie de terceras sobre 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 tríada —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 tríada o acorde perfecto, los demás acordes se denominan como sigue:

7	9	11	13
5	7	9	11
3	5	7	9
1	3	5	7
1	1	3	5
1	1	1	1
acorde de séptima	acorde de novena	acorde de oncena	acorde de treceña

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 tríada 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 tríada, cántese «do-mi-sol». Ahora cántese «do-mi-sol-do», con el segundo *do* a una octava arriba del primero. Eso es también una tríada 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 tríada.

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 tríada. 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

tríada, 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 tríadas 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*:



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 aún 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, Schönberg 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 dentro 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.

Schönberg 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^[14]. Lo que quedaba era la serie de los doce semitonos «iguales» de la escala cromática. El mismo Schönberg 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 radical que Schönberg, precedió a éste en la iniciación del derribo del viejo sistema. Debussy, uno de los

músicos más intuitivos 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 intuitivamente.

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 según 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 irremediabilmente 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 reafirmaba el principio tonal y aun lo reafirmaba 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 recrudecimiento del interés, al final de la segunda Guerra Mundial, por el método de los doce tonos de Arnold Schönberg, 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 Schönberg, 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.

4. 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 timbre 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 pretende él 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 Händel 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: ésos 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 predestinada 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 el tener sentido de la naturaleza esencial de cada instrumento, de cómo hay que utilizarlo para explotar 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^[15]. Si no se toca al pedal, el sonido dura solamente 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, de 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 Béla 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 instrumentos 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^[16]. 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.

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 sombríamente 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 demasiado. 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 imponente es la de los tambores. Todos ellos son instrumentos rítmicos y productores de ruido, de varias clases y tamaños, desde el pequeño *tam-tam* 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 espectral, lejano, hasta una abrumadora sucesión de golpes sordos. 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 hacer 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 noces* (*Las bodas*) que comprende cuatro pianos y trece percussionistas^[17].

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 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 encuentren 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, tendiendo 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.

5. 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 «invento» 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 separadas. 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 partieran o «figuraran», que es como se dice. Nada se cambia esencialmente al figurar o convertir esos acordes en arpeggios correntios. 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 armónicamente, y la música polifónica exige que escuchemos 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 de 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 desenredar las voces entreteljadas. 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.)^[18]

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 compositores 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 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 gran 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 los nuevos compositores 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. Esa nueva clase de escritura contrapuntística se la 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 meliflua trama armónica a que 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.

Ele aquí un ejemplo del nuevo contrapunto, tomado de Hindemith, que es uno de los que mejor practican la moderna textura polifónica^[19]:



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 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 Victor 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 inexpresivo primer tema. Si somos capaces 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.

6. La estructura musical

Casi todo el mundo distingue 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 inspirados. 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 necedad el descartar toda esa experiencia y comenzar a trabajar a la ventura 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 encontró 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 especialmente tranquilo y reminiscente. Pero inmediatamente antes de ella es necesario que se construya un largo clímax. Entonces el compositor se pone a componer su clímax. 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^[20], 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 necesidad 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 en ella de la repetición parece estar más justificado que en cualquiera de las demás artes. El único principio formal que hay que mencionar además de ése es el contrario de la repetición, esto es, el de la no-repetición.

Hablando en general, la música cuya estructura vertebral 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 | $\left\{ \begin{array}{l} \text{a. Forma en dos partes (binaria)} \\ \text{b. Forma en tres partes (terciaria)} \\ \text{c. Rondó} \\ \text{d. Disposición libre de las partes} \end{array} \right.$ |
| II. Repetición por variación | $\left\{ \begin{array}{l} \text{a. Basso ostinato} \\ \text{b. Passacaglia} \\ \text{c. Chacona} \\ \text{d. Tema de variaciones} \end{array} \right.$ |
| III. Repetición por tratamiento fugado | $\left\{ \begin{array}{l} \text{a. Fuga} \\ \text{b. Concerto grosso} \\ \text{c. Preludio de coral} \\ \text{d. Motetes y madrigales} \end{array} \right.$ |
| IV. Repetición por desarrollo | $\left\{ \begin{array}{l} \text{a. Sonata (forma de primer tiempo)} \end{array} \right.$ |

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*, 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 mayor ajuste entre el texto y la música. Esa clase de repetición se puede representar por *a-a'-a''-a'''*, etcétera.

Au clair de la lune



Ach! du lieber Augustin



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'*. 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 $::$, dando lugar a la fórmula $::a:|-b-a.$) En la página anterior mostramos esa repetición en dos canciones populares, *Au clair de la lune* y *Ach! du lieber Augustin*.



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 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 diseño, 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.

Allegretto
La prima parte senza ripetizione

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The first staff begins with a first ending bracket labeled 'a' and the dynamic marking 'p grazioso'. The second staff continues the melodic line. The third staff features a first ending bracket labeled 'b' and the dynamic marking 'dolce'. The fourth staff includes a first ending bracket labeled 'a' and the dynamic marking 'cresc.'. The fifth staff has a first ending bracket labeled 'a' and the dynamic marking 'sf'. The sixth staff has a first ending bracket labeled 'a' and the dynamic marking 'p'. The seventh staff concludes the piece with a first ending bracket labeled 'a' and the dynamic marking 'cresc. sf'.



Obtener análoga unidad en una pieza que dure veinte 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.

7. Las formas fundamentales

1. La forma por secciones

Binaria, ternaria, rondó, disposición libre de las secciones

La forma que el auditor percibe más fácilmente es la construida por secciones. La separación más o menos definida de las partes afines es de pronta asimilación. Desde un cierto punto de vista, toda la música puede considerarse en realidad como construida por secciones, incluso los largos poemas sinfónicos de un Richard Strauss. Pero en este capítulo hemos de limitarnos a las formas típicas que claramente están compuestas de diferentes partes combinadas de una cierta manera.

La forma binaria

La más sencilla de ellas es la forma en dos partes, o binaria, que se representa por *A-B*. La forma binaria se usa muy poco hoy día, pero desempeñó un papel preponderante en la música escrita entre 1650 y 1750. La división en *A* y *B* se puede ver claramente en la página impresa, pues el final de la parte *A* está casi siempre indicado por la doble barra con el signo de repetición. A veces también el signo de repetición sigue al final de la parte *B*, y en este caso la fórmula será más exactamente *A-A-B-B*.

Pero, como ya he señalado, al analizar las formas no se tienen en cuenta esas repeticiones exactas, porque no afectan realmente a la traza general de la música considerada como un todo. Es más, los intérpretes se atienen a su propio albedrío en cuanto a ejecutar o no las repeticiones indicadas.

En todas las demás formas, una sección *B* indicará una sección independiente, distinta, en cuanto al material musical, de la sección *A*. Pero en la forma binaria hay una general correspondencia entre las partes primera y segunda. La *A* y la *B* parecen equilibrarse la una con la otra; *B* suele no ser casi otra cosa que una nueva versión de *A*. Cómo, exactamente, se realiza esa «nueva versión», es cosa que varía con cada pieza y en gran parte responde de la gran variedad que hay dentro de la estructura binaria. La sección *B* está a menudo formada, en cierto modo, por una repetición de *A* y una especie de desarrollo de algunas frases que se hallan en *A*. Se podría decir, por tanto, que el principio de desarrollo, que luego llegó a ser tan importante, tuvo ahí su origen. El profano podrá distinguir claramente las dos partes de esa forma, si al escuchar pone atención en el fuerte sentido cadencial que hay al final de cada parte.

La forma binaria se utilizó en millares de piezas breves para clavicímbalo escritas durante los siglos XVII y XVIII. El tipo de suite del siglo XVII comprendía cuatro o cinco o más de tales piezas, que estaban dentro de algún tipo de forma de danza. Las danzas más usualmente incluidas en la suite son la *allemande* (alemana), la *courante*, la zarabanda y la giga. Menos frecuentes son la gavota, la *bourrée*, el *passepied* y el *loure*. (No hay que confundir este tipo temprano de suite con la suite moderna, que no es más que una colección de piezas más ligeras por su carácter que los tiempos de una sonata o una sinfonía.)

Instamos al lector a que escuche, como ejemplos de la forma binaria, las piezas de François Couperin o de Domenico Scarlatti. (Recomendamos los discos grabados con música de ambos por Wanda Landowska.) Couperin, que vivió de 1668 a 1733, publicó cuatro libros de piezas para clavicémbalo en los que se contiene alguna de la mejor música que jamás haya escrito un francés. Esas piezas llevan a menudo títulos caprichosos, como por ejemplo, *Las barricadas misteriosas*, o *Mellizos*, o *El mosquito*. Esta última pieza (*Le moucheron*) es un ejemplo excelente de la forma binaria. También lo es *La commère* (*La comadre*), brillante ejemplo, además del ingenio y *esprit* dieciochescos. Algo de la sensualidad de la música francesa de hoy se encuentra ya en *Les langueurs tendres*. Couperin creó un mundo de refinada sensibilidad dentro de esa forma en miniatura.

Domenico Scarlatti (1685-1757) es la réplica italiana de Couperin. También él compuso cientos de piezas de forma binaria, todas bajo el nombre genérico de sonata, aunque no tienen nada en común, ni en forma ni en sentimiento, con la sonata de épocas posteriores. La personalidad de Scarlatti se manifiesta poderosamente en todo lo que él escribió. Scarlatti era aficionado a la escritura clavicimbalística brillante, suntuosa, en la que hay grandes saltos y cruces de manos propios de un estilo verdaderamente instrumental. No tuvo miedo de usar armonías que debieron de sorprender por su atrevimiento a sus contemporáneos. (Muchas de esas armonías fueron «suavizadas» por los que, con criterio académico, revisaron para su publicación en el siglo XIX las obras de Scarlatti.) Es difícil escoger algunos ejemplos entre tal profusión de riquezas. Las *Sonatas* Núm. 413 (en *re* menor), Núm. 104 (en *do* mayor) y Núm. 338 (en *sol* menor) de la edición de Longo figuran entre sus mejores obras.

El segundo tipo de la forma por secciones es la forma ternaria, que se representa por la fórmula *A-B-A*. Ya hemos visto cómo la unidad menor de una pieza se puede construir según el esquema *a-b-a*. Ahora es necesario examinar ese esquema en su relación con la pieza considerada en su totalidad.

La forma ternaria

En el caso de la forma ternaria, estamos tratando de un tipo de construcción que los compositores usan hoy constantemente. Entre los ejemplos tempranos más claros figuran los minuetos de Haydn y Mozart. En ellos la parte *B* —titulada, a veces, «trío»— está en franco contraste con respecto a la parte *A*. A veces es casi como una piececita independiente limitada a ambos lados por la primera parte: minueto-trío-minuetto. Cuando la vuelta a la primera parte consistía en su repetición exacta, los compositores no se molestaban en escribirla de nuevo, sino que, simplemente, indicaban «*da capo*» (quiere decir «desde el comienzo»). Pero cuando esa vuelta tiene variantes, la tercera parte hay que escribirla.

El minuetto, y con él la forma ternaria, fue cambiando gradualmente de carácter, aun entre los llamados compositores clásicos. El mismo Haydn inició la transformación del minuetto, desde una sencilla forma de danza hasta lo que finalmente habría de ser el *scherzo* de Beethoven. En realidad, hay pocos ejemplos tan buenos de la expansión gradual de un patrón formal como esta metamorfosis del minuetto en *scherzo*. El esquema *A-B-A* continuó siendo el mismo, pero el carácter se transformó por completo. En manos de Beethoven, el minuetto gracioso y digno se convirtió en el *scherzo-allegro* brusco y caprichoso que tan bien contrasta con el tiempo lento que le precede.

Una importante alteración de esa forma fue introducida por el mismo Beethoven y adoptada por los compositores que le siguieron. En los primitivos minuetos y *scherzos* era costumbre que hubiese una sensación perfecta de conclusión al final tanto de la primera como de la segunda parte. Pero en los ejemplos posteriores de esa forma, la parte *A* se une a la parte *B* por medio de un pasaje puente; y, análogamente, en la vuelta, *B* se une así a *A*, con lo cual se crea una mayor impresión de continuidad. Esa tendencia se encontrará en la mayoría de las formas musicales; los puntos de demarcación entre las diferentes partes tienden a borrarse ante la necesidad de dar una mayor impresión de continuo fluir. Las divisiones claramente marcadas tienen la ventaja para el oyente de ser más fáciles de seguir, pero el más elevado desarrollo de la forma lleva consigo la necesidad de trabajar con una línea ininterrumpida y más larga.

En la página siguiente se muestra una ilustración típica del minuetto de

Haydn, tomada del *Cuarteto de cuerda*, Op. 17, Núm. 5. Las divisiones están claramente marcadas.

Como ejemplo moderno de la forma minueto puedo recomendar el Minueto de *Le tombeau de Couperin*, de Ravel, una colección de seis piezas para piano, orquestadas más tarde por el propio compositor. Allí está presente la forma típica *A-B-A*, pero con estas diferencias: que la vuelta a la sección *A* está formada por una ingeniosa superposición de *A* sobre *B*, y que al final se añade una coda primorosamente elaborada. Pero lo esencial de la forma de minueto no sufrió allí ningún cambio.

A Menuetto

First system of the Menuetto, measures 1-4. Treble clef, key of D major (F#), 3/4 time. Measure 1 starts with a forte (*f*) dynamic. The melody consists of eighth and quarter notes.

Second system of the Menuetto, measures 5-8. Treble clef, key of D major (F#), 3/4 time. The melody continues with eighth and quarter notes, ending with a repeat sign.

Third system of the Menuetto, measures 9-12. Treble clef, key of D major (F#), 3/4 time. Measure 9 starts with a forte (*f*) dynamic. The melody features eighth notes and quarter notes.

Fourth system of the Menuetto, measures 13-16. Treble clef, key of D major (F#), 3/4 time. The melody continues with eighth notes and quarter notes.

Fifth system of the Menuetto, measures 17-20. Treble clef, key of D major (F#), 3/4 time. Measure 17 starts with a forte (*f*) dynamic. The melody features eighth notes and quarter notes.

Sixth system of the Menuetto, measures 21-24. Treble clef, key of D major (F#), 3/4 time. The melody continues with eighth notes and quarter notes.

Seventh system of the Menuetto, measures 25-28. Treble clef, key of D major (F#), 3/4 time. Measure 25 starts with a piano (*p*) dynamic. The melody continues with eighth notes and quarter notes, ending with a repeat sign.

B Trio

First system of the Trio, measures 1-4. Treble clef, key of B minor (Bb), 3/4 time. Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic. The melody consists of eighth and quarter notes.

Second system of the Trio, measures 5-8. Treble clef, key of B minor (Bb), 3/4 time. The melody continues with eighth and quarter notes.



Veamos ahora lo que hizo Beethoven con esa misma forma. Tomemos como ilustración el mismo *scherzo* de la *Sonata para piano*, Op. 27, Núm. 2, cuya primera página hemos analizado en el capítulo anterior. Si analizamos el *Scherzo* en conjunto, aquella primera página que resultaba ser $||:a:||b-a$, valdrá como A de la fórmula grande A-B-A. La parte B —el Trío— es, por necesidades de contraste, de índole más pareja. Es lo que ocurre casi siempre con toda parte central de un *scherzo* y ello hace más fácilmente perceptibles las divisiones. La vuelta a A es repetición exacta de esa parte.

Ese determinado *scherzo*, si se tocara lentamente, podría considerársele como un minuetto. Pero no así el *scherzo* de la *Sonata*, Op. 27, Núm. 1. A éste el carácter beethoveniano, tempestuoso, lo aparta por completo del pomposo minuetto que dio origen a esa forma. De haberse escrito una parte B conforme al tipo usual, de carácter parejo y en contraste con A, se habría disipado el carácter de la parte A. Es interesante ver cómo Beethoven se las arregla para escribir una parte que contraste con la anterior y al mismo tiempo conserve el carácter febril, hirviente de la primera parte. La vuelta a A está variada por una ligera sincopación del ritmo, lo cual sirve para acentuar el carácter tormentoso.

La forma ternaria, con ligeras variantes, es la forma típica genérica de innumerables piezas que llevan nombres diversos. Algunos de los más comunes son: nocturno, *berceuse*, *rêverie*, balada, elegía, vals, estudio, capricho, *impromptu*, intermedio, mazurca, polonesa, etc. Por supuesto que no tienen por qué estar necesariamente en forma ternaria, pero es muy probable que lo estén.

Búsquese siempre una parte central, en contraste con las otras dos, y alguna especie de vuelta a lo del comienzo: ésas son las marcas inconfundibles de la forma ternaria.

La limitación de espacio nos impide señalar más de un ejemplo: el *Preludio*, Núm. 15 en re bemol, de Chopin. Es un excelente ejemplo de «adaptación» de la forma A-B-A. Después de una primera parte de carácter reposado y parejo, viene la parte B, que, en contraste, es más dramática y «amenazadora». Muestra la tendencia, que después se había de hacer más y más frecuente, a buscar la manera de unir la B con la A por medio de algún elemento común a ambas, tal como por ejemplo una figura rítmica o melódica (en este caso, una nota que se repite). Tratada así, la parte B parece nacer de la primera parte, en vez de ser meramente una parte independiente que está en contraste con ella y que muy bien podríamos imaginar como perteneciente a otra pieza cualquiera. La vuelta a A en ese *Preludio* está muy abreviada. Es como si Chopin le dijese al oyente: «Recuerdas el carácter de la primera parte. Con volverte a ella durante unos cuantos compases será bastante para darte una impresión de su totalidad, sin tener que molestarnos en tocarla del principio al fin.» Eso es un buen razonamiento psicológico para esa determinada pieza y contribuye tanto a la originalidad como a la concisión del tratamiento formal.

El rondó

La tercera forma típica importante que se basa en la división por secciones es la del rondó. Es fácil de reducir a la fórmula A-B-A-C-A-D-A, etc. El rasgo típico de cualquier rondó es, pues, la vuelta al tema principal después de cada digresión. El tema principal es lo importante; el número y longitud de las digresiones es indiferente. Las digresiones proporcionan contraste y equilibrio; ésa es su principal función. Hay diversos tipos de forma rondós, tanto lentos

como rápidos. Pero el más usual es el que figura como último tiempo de sonata, ligero, animado y semejante a una canción.

El rondó es una forma musical muy vieja, pero que ni con mucho ha perdido su utilidad. Se encuentran ejemplos de ella lo mismo en la música de Couperin que en la obra más reciente del norteamericano Walter Piston. En los ejemplos primitivos —hasta el tiempo de Haydn y Mozart inclusive— la separación entre las secciones estaba claramente marcada. Pero también aquí la evolución en el uso de la forma tendió a destruir las líneas de demarcación, hasta el punto de poderse decir verdaderamente que la cualidad esencial del rondó es la creación de una impresión constante de fluidez. Ese estilo de fácil fluidez es cosa esencial del carácter del rondó, lo mismo que la música sea vieja o nueva.

Una buena ilustración de lo que fue el rondó temprano la tenemos en el último tiempo de la *Sonata* Núm. 9 en *re* mayor para piano, de Haydn. (Véanse las páginas 136 y 137.)

Obsérvese un rasgo muy importante: que cada vez que vuelve la parte A, aparece variada, lo cual contribuye a que tenga siempre nuevo interés a pesar de las numerosas repeticiones. A partir de esa época, el rondó contiene invariablemente diferentes versiones de A cada vez que reaparece ésta.

Ejemplos numerosos de rondó moderno se encontrarán en las obras de Roussel, Milhaud, Hindemith, Stravinsky, Schönberg, etc. El famoso ejemplo de Strauss *Las travesuras de Till Eulenspiegel* es demasiado complicado para poderlo comprender sin un análisis especial.

Forma libre por secciones

El cuarto y último tipo de forma por secciones no se puede reducir a una fórmula determinada, puesto que permite cualquier disposición libre de las partes, con tal de que éstas formen un todo coherente. Cualquier disposición que tenga sentido

musical será posible, así por ejemplo, A-B-B o A-B-C-A o A-B-A-C-A-B-A. La primera es la fórmula del *Preludio* Núm. 20 en *do* menor, de Chopin; la última es la de la pieza titulada «Asustar» (*Fürchtenmachen*), de las *Escenas de niños* de Schumann. En esa pieza de Schumann es muy fácil de ver, porque cada sección es muy breve y característica.

Un buen ejemplo de disposición libre de varias secciones usada por un compositor moderno lo encontramos en los tiempos primero y segundo de la *Suite*, Op. 14, de Béla Bartók.

A Allegro assai.

B

B

B

A

The image displays a musical score for piano, organized into six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A 'C' time signature change is visible in the second system. The piece concludes with the instruction 'SE REPITE A'.

2. La variación

Basso ostinato, passacaglia, chacona, tema con variaciones

Las formas de variación ejemplificarán lo que es de esperar que oiga el auditor y lo que es de esperar que no oiga, en cuanto a la forma musical. Es decir que sería tonto imaginar que cualquiera que oiga por primera vez una forma de variación la oiga con un cierto grado de exactitud en lo que respecta a cada una de las variaciones. Sin embargo, es de considerable valor para él reconocer las líneas generales, aunque no pueda seguir en detalle el desarrollo de cada variación. Con un poco de preparación es relativamente fácil oír las líneas generales de cualquier forma de variación, lo mismo si la obra es de un compositor clásico como si lo es de un compositor moderno.

Antes de seguir adelante tenemos que advertir al lector que la variación musical tiene dos aspectos diferentes que no hay que confundir. El primer aspecto es el de la variación que se usa como un artificio y de modo puramente incidental; esto es, se puede variar cualquiera de los elementos musicales, cualquier armonía, cualquier melodía, cualquier ritmo. Asimismo, la variación en cuanto artificio se puede aplicar momentáneamente a cualquier forma —por secciones, sonata, fugada, etc—. En realidad, es un artificio tan fundamental que los compositores recurren a él constantemente y lo aplican casi sin pensar. Pero no hay que descuidar el segundo aspecto: el de la variación tal como se usa en las formas de variación propiamente dichas y en las cuales constituye el único y exclusivo principio formal. Este segundo aspecto es el que me propongo tratar aquí.

El principio de la variación musical es muy antiguo. Pertenece al arte tan naturalmente que sería difícil imaginar alguna época en que no se haya utilizado. Ya en los días de Palestrina, y aun antes, cuando la música vocal era la primera, el principio de la variación melódica estaba firmemente establecido en la práctica musical. La misa de los maestros del siglo XVI solía estar basada por entero en una determinada melodía, la cual se utilizaba con variantes en cada una de las diversas partes de la obra. Aun cuando el principio de la variación se aplicó primero melódicamente, pronto los virginalistas ingleses lo adaptaron al estilo instrumental, variando la armazón armónica de una manera muy semejante

a la que hoy día se sigue. En realidad, esos maestros primitivos ingleses utilizaron tanto este nuevo artificio, que acabó por hacerse un poco fastidioso; más que en un principio formal se convirtió en una mera fórmula. Cualquiera podía coger un tema y escribir sobre él diez variaciones llenas versiones más sencillas son aquellas en las que el *basso ostinato* no es casi otra cosa que una figura acompañante, como en la *Pastoral* para piano de Sibelius de la página anterior^[21].



Otro ejemplo, más reciente, es el *Cortege* del conocido oratorio de Honegger *El rey David* (página 142)^[22]. Aquí también el *basso ostinato* es una mera figura que fácilmente se presta a los picantes cambios de tonalidad de la parte superior.

Nero Ma, ma che di - co? che

di - co, Po - pe - a? Trop-po

pic ciol'è Ro-ma ai mer-ti tuoi!

basso ostinato

Obsérvese que una vez que el *basso ostinato* se fija firmemente en nuestra conciencia ya podemos hasta cierto punto darlo por supuesto y de ese modo prestar mayor atención al resto del material.



Muchos bellos ejemplos se podrían entresacar de la música del siglo XVII. En la página anterior insertamos uno tomado de una de las últimas obras de Monteverdi, *La coronación de Popea*, escrita en 1642. En este caso el *basso ostinato* ya no es una mera figura: es una verdadera melodía con todas las de la ley.

Henry Purcell, uno de los más grandes compositores que ha tenido Inglaterra, vivió a fines del siglo XVII y sintió especial afición por el *basso ostinato*. Sus obras ofrecen gran cantidad de ejemplos de un uso sumamente variado de ese procedimiento. En la página anterior mostramos uno tomado de su famosa ópera *Dido y Eneas*, un solo llamado «El lamento de Dido». El *basso ostinato* sorprende por su cromatismo y, por tanto, es fácil de recordar, y los acordes que se le superponen tienen un resplandor romántico muy avanzado para la época de Purcell.

Uno de los mejores ejemplos modernos es el segundo número, titulado «El violín del soldado», de la pantomima de Stravinsky *La historia del soldado*. Con ayuda de cuatro notas *pizzicato* del contrabajo, el compositor traza un cuadro, a medias lastimero y a medias sarcástico, que constituye uno de los más tempranos y mejores ejemplos de humor de la música moderna. (Félix Petyrek usa

eficazmente el *basso ostinato* con fines humorísticos en sus *Once piezas para niños* [de las cuales no hay grabación].)

El passacaglia

El *passacaglia* es el segundo tipo de la forma variación. Aquí también, al igual que en el *basso ostinato*, toda una composición se asienta sobre un bajo que se repite. Pero esta vez el bajo que se repite es invariablemente una frase melódica, no una mera figura. Además, como pronto veremos, no se limita a repetir literalmente el *basso ostinato*, sino que admite un tratamiento variado de éste.

No se conoce muy bien el origen del *passacaglia*. Se dice haber sido una danza lenta en compás de tres por cuatro, originaria de España^[23]. Sea como fuere, el *passacaglia* de hoy, igual que el de otros tiempos, es siempre de carácter lento y grave y conserva el signo de compás de tres por cuatro original. Pero toda relación con la danza, en cuanto tal, se ha perdido.

El *passacaglia* comienza invariablemente con el enunciado o exposición del tema por el bajo, sin acompañamiento. Puesto que es ese tema lo que ha de constituir los cimientos de todas las variaciones que vendrán después, es de capital importancia que el tema mismo se grabe bien en la mente del auditor. Por tanto, es regla general que durante las primeras variaciones se repita literalmente el tema en el bajo, mientras la parte superior inicia moderadamente el avance.

Hablando en términos generales, dos son los objetivos del compositor al tratar esta forma. Primero, que con la adición de cada nueva variación se vea el tema como bajo una nueva luz. En otras palabras, el interés por el *basso ostinato* que tanto se repite lo ha de despertar, mantener y aumentar la imaginación creadora del compositor. En segundo lugar, aparte la belleza de cualquier variación aisladamente considerada, todas ellas han de ir acumulando ímpetu, de

modo que la forma en su conjunto sea psicológicamente satisfactoria. Este segundo objetivo ha sido particularmente efectivo desde el tiempo de Bach.

Después de las primeras variaciones no hay para qué seguir repitiendo literalmente el tema. El recurso más sencillo es trasladar el tema a la voz superior o a una intermedia, con lo cual se invierte su posición natural. Otros recursos ocultan momentáneamente el tema, aunque de seguro que éste ha de estar presente, ya sea en las notas más graves de algunas figuras, ya en las de lo que puede parecer meros acordes acompañantes^[24]. El tocar el tema al doble o a la mitad de su velocidad normal o el combinarlo contrapuntísticamente con nuevo material temático, son procedimientos legítimos para obtener nuevas variaciones.

Al ligar las diferentes variaciones en un todo coherente es costumbre que se las agrupe según su analogía de diseño. Eso proporciona transiciones más suaves de un tipo de variación al siguiente. El efecto acumulativo se ha logrado a menudo, desde el tiempo de Bach, por el sencillo procedimiento de aumentar en cada compás el número de notas, creándose así, por medio de un movimiento cada vez más rápido, una sensación de clímax. De hecho, una de las principales diferencias que hay entre el uso que hizo Bach de esta forma y el que hicieron sus predecesores es esa adopción de un movimiento cada vez más rápido con el fin de producir clímax, recurso que desde entonces se ha utilizado reiteradamente y no sólo en el *passacaglia*.

Uno de los ejemplos más grandes de toda la literatura musical, y que indefectiblemente se cita siempre que esta forma está en discusión, es el gran *Passacaglia* en *do* menor para órgano, de Bach. Se basa en el siguiente tema característico:



a no ser por un realce de las armonías expresivas en la segunda. Obsérvese cómo en la cuarta variación el movimiento comienza a hacerse más rápido, cambiando las corcheas por semicorcheas. Durante las cuatro primeras variaciones el tema es exactamente el mismo; en la quinta variación lo encontraremos bajo una forma disimulada: sus notas constituyen la base de otros tantos arpeggios ascendentes. En la variación octava se añade una nueva línea contrapuntística por encima de los acordes cuyos respectivos bajos son las notas del tema. En la variación siguiente, el tema pasa a la parte del tiple, quedando por debajo de él la línea contrapuntística. Merece especial atención la acumulación de fuerza al final, inmediatamente antes de comenzar la fuga. (Es frecuente que se escriba una fuga como conclusión del *passacaglia*, pero la fuga no afecta en ningún sentido a la forma misma.)

El *passacaglia* estuvo un tanto en olvido durante el siglo XIX. En esa época los compositores que utilizaron formas de variación parecen haber preferido escribir temas con variaciones. Pero los compositores modernos han escrito *passacaglias*. Un buen ejemplo es el del tiempo central del *Trío* para violín, violonchelo y piano, de Ravel. Tanto Alban Berg, en su ópera *Wozzeck*, como Anton Webern (*Passacaglia* para orquesta, Op. 1) muestran nuevos tratamientos de esa forma.

La chacona

La chacona es el tercer tipo de la forma variación. Está estrechamente emparentada con el *passacaglia*. Las diferencias entre ambos son tan leves, en realidad, que hubo en ocasiones gran discusión entre los teóricos sobre si llamar *passacaglia* o chacona a una pieza que el compositor había dejado descuidadamente sin calificativo. El ejemplo clásico de esto es el último tiempo

de la *Cuarta Sinfonía* de Brahms. Algunos comentaristas aluden a él como *passacaglia* y otros como chacona. Y puesto que Brahms lo denominó solamente cuarto tiempo, es probable que la discusión se prolongue largamente en el futuro.

En todo caso, la chacona, como el *passacaglia*, fue en sus orígenes, con toda probabilidad, una forma de danza lenta en compás de tres por cuatro. Todavía conserva su carácter majestuoso, grave. Pero, a diferencia del *passacaglia*, no comienza con un tema en el bajo sin acompañamiento. Por el contrario, el tema del bajo se oye desde el comienzo con armonías acompañantes. Eso quiere decir que al tema del bajo no se le da el papel de exclusiva importancia que tiene en el *passacaglia*, pues las armonías que lo acompañan también son objeto de variación en la chacona. De modo que la chacona es una especie de pasadera entre el *passacaglia* y el tema con variaciones, como veremos dentro de poco.

He aquí un tema de chacona del gran precursor de Bach, Dietrich Buxtehude:



En este caso, como el lector verá, el tema del bajo ya tiene sus armonías acompañantes, de tal manera que su exposición suena como si fuese la primera variación de un *passacaglia*. Ahí es donde comienza la confusión.

El gran ejemplo moderno de la forma chacona es el tiempo arriba mencionado de la *Cuarta Sinfonía* de Brahms, que en esta categoría es en la que

yo habré de incluirlo. Desgraciadamente, la falta de espacio impide todo análisis detallado. Baste con decir que el tema que más tarde ha de constituir el *basso ostinato* se oye por primera vez como extremo agudo de los acordes con que comienza el trozo, los cuales en muchas ocasiones se conservan juntos con el tema. En otras palabras, la chacona, a diferencia del *passacaglia*, tiene algo así como un sesgo armónico junto con su *basso ostinato*.

El tema con variaciones

El tema con variaciones es la última y la más importante de las formas de variación. Su fama se ha extendido allende los dominios de la música pura, un poco al estilo de lo que ocurrió con la forma fuga, y se la utilizó para dar título a poemas y novelas.

El tema que se adopta para someterlo a variación lo mismo puede ser original del compositor que tomado de cualquier otra fuente. Por regla general es sencillo y de carácter franco. Es mejor que sea así, a fin de que el auditor pueda oírlo en su versión más simple antes de que comiencen las operaciones que lo han de variar. Tenga presente el lector que el tema con variaciones, como muchas otras formas, se fue haciendo cada vez más complejo a medida que pasó el tiempo. En los primeros ejemplos, el tema solía estar en una pequeña forma bipartita o tripartita cuyas líneas generales se conservaban en cada una de las variaciones subsiguientes. Por otra parte, las diferentes variaciones se ensartaban muy flojamente, como si su único principio formal fuese un sentido general de equilibrio y contraste.

La práctica moderna trastrueca eso. Las líneas generales del tema de que parte el compositor se pierden de vista en cada diferente variación, pero hay un designio claro de construirlas todas dentro de una apariencia de unidad estructural. Lo que hemos dicho en este sentido acerca de la forma *passacaglia*

—la unión de las diversas partes con la mira de su efecto acumulativo— es más cierto aún en lo que respecta al tema con variaciones.

Hay diferentes tipos de variación que se pueden aplicar virtualmente a cualquier tema. Se pueden distinguir con facilidad cinco tipos generales: 1) armónico, 2) melódico, 3) rítmico, 4) contrapuntístico y 5) una combinación de los cuatro tipos anteriores. Ninguna fórmula de los libros de texto podría prever todas las clases de planes de variación que un compositor con inventiva puede descubrir. Hasta es difícil ilustrar por medio de alguna pieza las cinco divisiones que he señalado. Como ilustración, me pareció mejor escribir el comienzo de cada fórmula típica de variación sobre alguna melodía muy conocida, por ejemplo, *Ach! du lieber Augustin* (véase el apéndice 1).

Como ya dijimos, esto de ningún modo agota las posibilidades de variación casi ilimitadas que hay para cualquier tema. La mayoría de los compositores suelen apegarse bastante al tema básico al comienzo de la composición e ir tomándose cada vez más libertades a medida que avanza la pieza. Es muy frecuente que justo al final de ella se exponga otra vez el tema en su forma original. Es como si el compositor dijese: «Ven ustedes cuán lejos hemos podido ir; pues bien, henos aquí de vuelta en el punto de partida.»

La literatura musical se encuentra tan generosamente provista de temas con variaciones, que la mención de cualquier ejemplo en particular podría parecer casi superflua. Sin embargo, aconsejo vehementemente al lector que escuche el primer tiempo de la *Sonata para piano en la mayor*, de Mozart, que está en forma de tema con seis variaciones. Obsérvese que la traza formal del tema se conserva en cada una de las seis variaciones. La primera es un buen ejemplo del tipo florido-melódico de variación; la cuarta, de cómo se reduce la armonía a su esqueleto. Un pequeño recurso, caro a los maestros clásicos, se ejemplifica en la tercera variación, en la que la armonía se convierte de mayor en menor. Desde el punto de vista del oyente, es importante darse cuenta del comienzo de cada nueva variación, de suerte que la pieza se descomponga en nuestra mente de manera igual a como estuvo dividida en la mente del compositor mientras éste la componía^[25].

Excelentes ejemplos del siglo xx, pero de una complejidad mucho mayor que las mozartianas, son los muy citados *Études Symphoniques* de Schumann y el menos conocido, aunque admirable *Tema con variaciones* de Gabriel Fauré.

Un interesante ejemplo moderno, que contiene una ligera variación de la

forma de variación misma, es el tiempo central del *Octeto* de Stravinsky. Aquí, en lugar del esquema usual: A-A'-A''-A'''-A'', etc., tenemos el plan siguiente: A-A'-A''-A'-'''-A''''-A'-A. El rasgo curioso aquí es que el compositor, después de unas cuantas variaciones, no vuelve al tema propiamente dicho (como en la forma rondó) sino a la primera variación del tema.

Las *Variaciones para piano* (1930) del autor, basadas en un tema relativamente breve, trastruecan el procedimiento usual al poner en segundo lugar la versión más simple del tema y denominar «tema» a lo que es, propiamente hablando, una variación primera. La idea fue ofrecer primero al oyente una versión más sorprendente del tema, lo cual parecía más de acuerdo con el carácter generalmente dramático de toda la obra.

3. La forma fugada

Fuga, concerto grosso, preludio de coral, motetes y madrigales

El capítulo I partió de la premisa de que para aprender a escuchar inteligentemente era esencial oír la música repetidas veces y en gran cantidad, y que la lectura, por mucho que se lea, no podía remplazar a la audición. Lo que allí se escribió es especialmente cierto con respecto a las formas fugadas. Si el

lector desea realmente oír lo que sucede en esas formas, deberá estar dispuesto a seguirlas una y otra vez. Las formas fugadas, más que cualquier otro molde formal, si el profano las ha de oír plenamente, exigen repetidas audiciones.

Todo lo que cae bajo la denominación de forma fugada participa en algún modo de la naturaleza de la fuga. El lector ya sabe, estoy seguro de ello, que, en cuanto a textura, todas las fugas son polifónicas o contrapuntísticas (estos dos términos tienen idéntico significado). Por consiguiente, resulta que todas las formas fugadas son de textura polifónica o contrapuntística.

Al llegar aquí, haría bien el lector en repasar lo que se dijo en el capítulo v acerca del escuchar polifónicamente. Se afirmó allí que el oír polifónicamente la música implica un oyente que pueda oír simultáneamente varias líneas melódicas. Las voces no tienen por qué ser de igual importancia, pero hay que oírlas independientemente. Eso no constituye una gran hazaña; cualquier persona medianamente inteligente puede, con un poco de práctica, oír más de una melodía a la vez. De todos modos, ello es la condición *sine qua non* para oír inteligentemente las formas fugadas.

Las cuatro principales formas fugadas son: primera, la fuga propiamente dicha; segunda, el *concerto grosso*; tercera, el preludio de coral; cuarta, los motetes y los madrigales. No hay que decir que la escritura contrapuntística no se limita a esas solas formas. Así como hemos visto que el principio de variación es aplicable a cualquier forma, así también la textura contrapuntística puede aparecer sin preparación en casi todas las formas musicales. En otras palabras, esté el lector dispuesto en todo momento a escuchar polifónicamente.

Siempre que hay textura polifónica están en uso un cierto número de procedimientos contrapuntísticos conocidos. No es que estén invariablemente presentes, sino que pueden aparecer en cualquier momento, y por eso el auditor tiene que estar en guardia. De esos procedimientos, los más sencillos son: la imitación, el canon, la inversión, la aumentación y la disminución. Procedimientos más recónditos son el cancrizante (movimiento de cangrejo) y el cancrizante invertido. Algunos de esos recursos son muy difíciles de distinguir cuando están enredados en la trama de la textura contrapuntística. Los señalo ahora más por completar esta exposición que porque el lector con un solo ejemplo vaya a aprender a reconocerlos cada vez que aparezcan (véase el apéndice II).

La imitación es el procedimiento más simple de todos. Cualquiera que haya

cantado alguna vez en la escuela un *round*,^[26] sabrá lo que quiere decir imitación. Jugando a una especie de «*follow-the-leader*» musical^[27], una voz imita lo que otra hace. Cuando ése procedimiento se usa incidentalmente en el curso de una pieza, se le denomina «imitación». Esta idea, perfectamente natural, se encuentra lo mismo en la música muy antigua que en la contemporánea. La más simple imitación suscita una ilusión de música a varias voces, aunque en realidad no suena más que una melodía. La imitación no tiene por qué partir de la misma nota con que comienza la voz original. En casos así hablamos de imitación «a la cuarta» superior o «a la segunda» inferior, con lo cual se indica a qué altura en relación con la voz original entra la voz que hace la imitación. Paradójicamente, tenemos que escuchar contrapuntísticamente, aunque sólo se trata de una melodía.

El canon es simplemente una especie más elaborada de imitación, en la cual la imitación se desarrolla lógicamente del principio al fin de la pieza. En otras palabras, del canon se puede hablar como de una verdadera forma, mientras que la imitación no es más que un procedimiento. La música del siglo XVIII nos proporciona muchísimos ejemplos; de la música del siglo pasado, el más citado es el último tiempo de la *Sonata para violín y piano* de César Franck. Recientemente, Hindemith escribió cánones en forma de sonatas para dos flautas.

La inversión no es tan fácil de reconocer. Consiste en poner patas arriba, como si dijéramos, una melodía. La melodía invertida se mueve siempre en dirección contraria a la que sigue su versión original. Es decir, si la original da un salto de octava hacia arriba, la inversión salta una octava hacia abajo, y así sucesivamente. Por supuesto que no todas las melodías tienen sentido si se invierten. Corresponde al compositor decidir si la inversión de una melodía está o no justificada musicalmente.

La aumentación es fácil de explicar. Aumentar un tema es duplicar la duración de las notas, con lo cual hacemos el tema el doble de lento de lo que era originalmente. (La negra se convierte en blanca; la blanca, en redonda.) La disminución es lo contrario de la aumentación. Consiste en reducir a la mitad el valor de las notas, de modo que el tema se mueve con el doble de rapidez que originalmente. (La redonda se convierte en blanca; la blanca, en negra, etcétera.)

Cancrizante, o movimiento de cangrejo, quiere decir, como su nombre indica, que la melodía se lee de atrás a delante. En otras palabras, *la-si-do-re* se

convierte en *re-do-si-la*. Aquí también la aplicación meramente mecánica del procedimiento no siempre produce resultados musicales. La imitación al cangrejo se encuentra mucho menos frecuentemente que los otros procedimientos contrapuntísticos, si bien la moderna escuela vienesa, con Arnold Schönberg a la cabeza, la usó con liberalidad. Todavía más intrincada es la imitación cancrizante invertida, en la cual el tema está invertido además de leído hacia atrás.

La capacidad de escuchar contrapuntísticamente, más la comprensión de los diversos procedimientos, es todo lo que se necesita como preparación para oír fugas inteligentemente. La mayoría de las fugas están escritas a tres o a cuatro voces. Las fugas a cinco voces son más raras y todavía más las a dos voces. El número de voces, una vez adoptado, se mantiene a todo lo largo de la fuga. Pero no todas las voces están presentes de continuo en la fuga, pues una fuga bien escrita entraña lugares de respiro en cada línea melódica. De suerte que en una fuga a cuatro voces pocas veces oye el auditor más de tres voces a un tiempo.

Pero no importa cuántas voces puedan estar sonando a la vez: siempre hay una que predomina. Así como el malabarista que está manejando tres objetos atrae nuestra atención sobre el objeto que lanza más alto, de igual manera el compositor atrae nuestra atención sobre una de esas voces por igual independientes. Es el tema, o sujeto, de la fuga lo que tiene preferencia cada vez que se presenta. El lector podrá apreciar, por tanto, cuán importante es acordarse del sujeto de la fuga. A ello nos ayudan los compositores con exponer invariablemente al comienzo de la fuga el sujeto sin acompañamiento. Los sujetos de las fugas son, por lo general, más bien breves —de dos a tres compases— y de carácter bien definido. (Examine el lector, si le es posible, los famosos cuarenta y ocho temas de fuga usados por Bach en su *Clave bien temperado*.)

Antes de exponer todo lo que puede ser esquematizado de la fuga considerada como un todo, habrá que aclarar que las líneas generales de esta forma no son tan definidas como las de otros moldes formales. Cada fuga difiere de las demás en cuanto a la presentación de las voces, a la longitud y a los detalles interiores. Sus diversas partes no son tan fáciles de distinguir como, digamos, las de las formas por secciones. En un libro no técnico como éste es imposible la explicación compás por compás que cada fuga requiere para su completo análisis.

En todo caso, todas las fugas comienzan por lo que se llama la «exposición».

Antes de seguir con el examen del resto de la forma, veamos en qué consiste la exposición de la fuga. Toda fuga, como he dicho, comienza por el enunciado del sujeto sin adornos. Si tomamos como modelo una fuga a cuatro voces, el sujeto aparecerá por primera vez en una de ellas: tiple, contralto, tenor o bajo. (Por razones de conveniencia, llamémoslas V_1 , V_2 , V_3 y V_4 .) Cualquiera de las cuatro voces puede hacer el primer enunciado del sujeto de la fuga. Sea el que fuere el orden seguido, el sujeto se oye en cada una de las cuatro voces, una tras otra, así:

V_1	S.....		
V_2		S.....	
V_3			S.....
V_4			S.....

o en este otro orden de entrada:

V_1			S.....
V_2		S.....	
V_3	S.....		
V_4		S.....	

(V_2 y V_4 son conocidas más exactamente como «respuestas» al sujeto. Pero en obsequio a la sencillez, conservé la indicación de «sujeto» en todas las cuatro voces.)^[28]

V_1	S.....CS.....		
V_2		S.....CS.....	
V_3			S.....CS.....
V_4			S.....CS.....

Cada voz, una vez que ha expuesto el sujeto y el contrasujeto, queda en libertad de continuar sin restricciones como una supuesta «voz libre». Con ese relleno, nuestro plano de la exposición está completo:

V_1	S.....CS.....xxVL.....xx.....
V_2	S.....xxCS.....xxVL.....
V_3	S.....xxCS.....VL.....
V_4	S.....CS.....

En algunas fugas no es factible pasar directamente, sin un compás o dos de transición, de una entrada de una voz a la siguiente; eso es debido a relaciones tonales de orden demasiado técnico para exponerlas aquí. Esas transiciones son lo que indican las equis minúsculas. La exposición se considera terminada cuando cada una de las voces de la fuga ha cantado el tema una vez. (Ciertas fugas tienen una sección de reexposición en la que se repite la exposición, pero con diferente orden de entrada para las voces.)

La exposición es la única parte de la forma fuga que está definitivamente fijada. De ahí en adelante no se puede resumir la forma con precisión. El plan general podría reducirse a una fórmula por el estilo de ésta: exposición — (reexposición)— episodio 1 —sujeto— episodio 2 —sujeto— episodio 3— sujeto— (etc.) —estrecho (para la explicación de este término, véase la página siguiente)— cadencia. En términos generales, una serie de episodios van alternando con enunciados del sujeto, visto éste cada vez bajo un nuevo aspecto. No hay reglas que determinen el número de episodios ni las repeticiones del tema. El episodio suele estar emparentado con algún fragmento del sujeto o del contrasujeto de la fuga. Es raro que esté construido con materiales totalmente independientes. Su función principal es divertir nuestra atención del tema de la fuga, como para mejor prepararle a éste la escena de su reaparición. El carácter general del episodio es, por lo regular, el de una sección puente, de índole más floja y menos dialéctica que los desarrollos del sujeto.

A pesar de la apariencia de la fórmula anterior, en la fuga no hay verdadera repetición, excepto para el meollo del sujeto mismo y el contrasujeto que frecuentemente acompaña a cada una de las apariciones de aquél. Se nos escapará la mitad de lo que es la forma fuga, si no comprendemos claramente que con cada entrada del sujeto se arroja una luz diferente sobre el tema mismo. Éste se puede aumentar o invertir, combinar consigo mismo o con otros temas nuevos, abreviar o alargar, cantar sosegadamente o con bravura. Cada nueva aparición suya prueba el ingenio del compositor. En el grueso de la fuga —esto es, lo que hay después de la exposición y antes del estrecho— se suele adoptar un severo plan moduladorio, de orden demasiado técnico para examinarlo aquí plenamente.

El estrecho de la fuga es voluntario, pero cuando lo hay se encuentra de ordinario inmediatamente antes de la cadencia final. Estrecho^[29] es el nombre que se da a una especie de imitación en la que las diversas voces entran tan

inmediatamente una tras otra, que producen la impresión de tropezarse. No todos los sujetos de fuga se prestan por igual a esta clase de tratamiento, y ello explica por qué no se encuentran estrechos en todas las fugas. Cualquiera que sea la naturaleza de la fuga, el final no es nunca casual. Por regla general lleva consigo un claro enunciado del sujeto y la insistencia por establecer sin lugar a dudas la tonalidad principal de la fuga.

La fuga pide que se la escuche con atención y, por tanto, no es larga, unas pocas páginas, nada más. Su carácter no tiene más limitación que la imaginación de su creador. Puede ser sombrío o gracioso, pero nunca trata de ser ambas cosas en una misma fuga. Por lo que se refiere a su carácter general, una fuga dice una cosa y deriva su tónica de la naturaleza del sujeto mismo. En otras palabras, su alcance emocional está limitado por la clase de tema con que se comienza.

El aspecto riguroso de la fuga desafió durante siglos el ingenio de los compositores, y continúa desafiándolo. Pero en general se tiene la opinión de que la fuga es, en esencia, una forma dieciochesca. Eso se puede atribuir en parte a que los compositores del siglo XIX tendieron a abandonar una forma que, indudablemente, se asociaba en sus espíritus con el formalismo de una era pasada y también al énfasis dado en la época romántica a la libertad de expresión. Otras razones hubo también, pero esas bastan.

Sin embargo, los compositores recientes han demostrado un renovado interés por la fuga. Si sus logros en este terreno justifican o no su rehacer una forma que el pasado ha hecho de manera tan consumada, eso solamente el futuro podrá decirlo. En todo caso, no hay nada esencialmente diferente en una fuga moderna. Ésta, en lo que respecta a la forma o al carácter emocional en general, sigue siendo la fuga de una época disciplinada. El problema para el oyente es el mismo en ambos casos.

El concerto grosso

La segunda de las principales formas fugadas es la del *concerto grosso*. Como todas esas formas fugadas, también ella es esencialmente una forma anterior al siglo XIX. No la confunda el lector con el *concerto*, más tardío, escrito para un virtuoso solista acompañado de orquesta. El origen del *concerto grosso* es atribuible a la curiosidad que los compositores de la segunda mitad del siglo XVII sintieron por el efecto que se podía obtener oponiendo entre sí dos grupos instrumentales, uno pequeño y otro grande. El grupo pequeño, llamado *concertino*, podía formarse con cualquier combinación de instrumentos, a gusto del compositor. Sea el que fuere el grupo instrumental pequeño, la forma se construye en torno al intercambio dialéctico entre el *concertino* y el grupo instrumental grande, o *tutti*, como se le suele llamar.

El *concerto grosso* es, pues, una especie de forma fugada instrumental. Está formado generalmente por tres o más tiempos. Los ejemplos clásicos de esta forma son los de Händel y Bach. Los ensayos de este último dentro de tal forma —conocidos como los *Conciertos de Brandenburgo* y de los cuales hay seis— usan de un *concertino* diferente para cada uno. Es muy frecuente, al escuchar la textura contrapuntística de alguna de esas obras, que tengamos la impresión de una salud y vitalidad maravillosas. El movimiento interior de las diversas voces revela un natural atlético, como si todas ellas estuviesen en excelentes condiciones de funcionamiento.

Durante el siglo XIX, esta forma se vio abandonada en favor del *concerto* para solista y orquesta, el cual se puede considerar con derecho como un vástago del primitivo *concerto grosso*. Al igual que otras formas del siglo XVIII, el *concerto grosso* ha gozado de un renovado interés por parte de los compositores recientes. Un conocido ejemplo moderno es el *Concerto grosso* de Ernest Bloch.

El preludio de coral

El preludio de coral, que es la tercera de las formas fugadas, tiene una traza menos precisa que el *concerto grosso* y, por tanto, es más difícil definirlo con cierta exactitud. Tuvo su origen en las melodías corales que se cantaron en los templos protestantes a partir del tiempo de Lutero. Los compositores adscritos a la iglesia ejercitaban su ingenio en hacer primorosos arreglos de aquellas sencillas melodías. En un sentido, esos arreglos son variaciones sobre la melodía de un himno. Mencionaré tres de los tipos más conocidos de tratamiento de esas melodías corales.

El método más simple consiste en conservar intacta la melodía dada dar mayor interés a las armonías que la acompañan, ya sea aumentando la complejidad armónica, va haciendo más intrincadamente polifónicas las voces acompañantes. Un segundo tipo borda sobre el tema mismo, prestando al más pobre diseño melódico una gracia y floridez insospechadas. El tercer tipo, el más complicado, es una especie de fuga que se teje alrededor de la melodía del coral. Así, por ejemplo, un fragmento de la melodía del coral sirve de sujeto de fuga; se escribe una exposición de fuga exactamente como si no fuera a haber coral, y luego, de pronto, mientras la fuga continúa plácidamente, comienzan a oírse, por encima o por debajo de ellas, las prolongadas notas del coral.

Algunas de las creaciones más hermosas de Bach fueron escritas en una u otra de esas formas de preludio de coral. Su *Orgelbüchlein* es una colección de breves preludios de coral que contiene una abundancia inagotable de riquezas musicales y que ningún amante de la música puede permitirse ignorar. Profundamente emocionantes desde el punto de vista expresivo, no dejan de ser, al mismo tiempo, una maravilla de ingenio técnico, ejemplo magistral de la estrecha unión de la emoción y el pensamiento.

Motetes y madrigales

La cuarta y última de las formas fugadas es la de los motetes y madrigales. Me apresuro a añadir que el motete o el madrigal no es una forma, propiamente hablando; pero en vista de que se han de escuchar cada vez más, y definitivamente pertenecen a las formas contrapuntísticas, su lugar adecuado es éste. No se puede generalizar en cuanto a su forma, pues son composiciones corales que se cantan sin acompañamiento y en cada caso particular su traza formal depende de su letra.

Durante los siglos xv, xvi y xvii se escribieron profusión de motetes y madrigales. La diferencia que hay entre ambos consiste en que el motete es una composición vocal breve con letra sacra, mientras que el madrigal es una composición similar, pero con letra profana. El madrigal es de carácter menos severo, por lo general. Ambos son formas fugadas vocales típicas de la era anterior al advenimiento de Bach y sus contemporáneos.

Desde el punto de vista del oyente, es importante distinguir la textura del motete o madrigal. Tampoco en esto prevalece una regla; los motetes y los madrigales pueden ser o bien de estilo fugado, o bien a base de acordes, o bien una combinación de ambas cosas. No concibo cómo esas formas vocales se puedan oír inteligentemente sin tener una idea elemental acerca de sus diferentes texturas. En el motete o madrigal de textura fugada o contrapuntística, la circunstancia de que las diversas voces melódicas estén unidas a la letra resultará de especial utilidad para ayudar al auditor a oír el contrapunto con más facilidad que en las formas puramente instrumentales^[30].

La época del Renacimiento está repleta de maestros que utilizaron esas formas vocales. Palestrina en Italia, Orlando de Lasso en los Países Bajos, Victoria en España, Byrd, Wilbye, Morley y Gibbons en Inglaterra son unos cuantos de los nombres prominentes de una de las eras más notables de la música. La falta de familiaridad de la mayoría del público de conciertos con esa época extraordinaria es indicio de cuán relativamente estrechos son los intereses musicales de nuestro tiempo.

4. La forma sonata

La sonata como un todo, la forma sonata propriadamente dicha, la sinfonía

La forma sonata, para el auditor de hoy, tiene algo de la significación que las formas fugadas tuvieron para los auditores del siglo XVIII. Pues no es exagerado decir que, a partir de aquellos tiempos, la forma básica de casi todas las piezas extensas de música ha estado ligada de algún modo a la sonata. Es asombrosa la vitalidad de esta forma. Está exactamente tan viva hoy como lo estaba en la época de su primer desarrollo. La lógica de la forma, tal como se practicó en los primeros tiempos, más su maleabilidad en manos de los compositores posteriores, explica, sin duda, su continuo dominio sobre la imaginación de los creadores musicales durante los últimos ciento cincuenta años por lo menos.

No se ha de olvidar, por supuesto, que cuando hablamos de la forma sonata no estamos examinando solamente la forma que se halla en las piezas llamadas sonatas, pues el significado del término es mucho más amplio que eso. Por ejemplo, toda sinfonía es una sonata para orquesta; todo cuarteto de cuerda es una sonata para cuatro instrumentos de cuerda; toda *concerto*, una sonata para un instrumento solista y orquesta. También la mayoría de las oberturas tienen la forma de un primer tiempo de sonata. El uso del término sonata está generalmente confinado a composiciones para un instrumento solista, con o sin acompañamiento de piano; pero, como fácilmente se echa de ver, eso no es lo bastante amplio para incluir las varias aplicaciones de lo que, de hecho, es la forma sonata a los diferentes vehículos sonoros.

Afortunadamente para el oyente lego, la forma sonata en cualquiera de sus muchas manifestaciones es más accesible, en suma, que algunas de las otras

formas que hemos venido estudiando. Eso se debe a que el problema que plantea al que escucha no es el de atender al detalle en los diversos compases, como en la fuga, sino el de seguir el amplio trazado de grandes secciones. Además, la textura de la sonata no es, por lo general, tan contrapuntística como la de la fuga. En cuanto textura, la sonata incluye mucho más: dentro de los dilatados límites de la forma sonata entra casi de todo.

Antes de aventurarnos más lejos, habrá que prevenir al lector contra otra confusión posible respecto al uso del término «forma sonata». En realidad, se aplica a dos cosas diferentes. En primer lugar, hablamos de forma sonata cuando pensamos en una obra entera consistente en tres o cuatro tiempos. Por otra parte, también hablamos de forma sonata cuando nos referimos a un tipo determinado de estructura musical que se encuentra generalmente en el primer tiempo, y a menudo también en el último, de una sonata. Así pues, dos cosas hay que tener presentes: 1) la sonata como un todo y 2) la forma sonata propiamente dicha, llamada a veces forma de *allegro* o de primer tiempo de sonata. Lo de *allegro* de sonata se refiere al hecho de que casi todos los primeros tiempos de las sonatas están en *tempo allegro* (es decir, rápido).

Hay todavía otra distinción que hemos de tener presente. Cuando vaya el lector a un concierto y encuentre en el programa una sonata para violín y piano de Händel o Bach, no busque en ella la forma que estamos examinando aquí. La palabra sonata se usaba entonces en oposición a la palabra cantata: sonata era algo para ser sonado o tañido y cantata, algo para ser cantado. Por lo demás, poco o nada tiene que ver esa sonata con la posterior del tiempo de Mozart y Haydn.

La sonata, tal como nosotros la entendemos, se dice ser en gran parte creación de uno de los hijos de Bach, Carlos Felipe Manuel Bach. Éste tiene fama de haber sido uno de los primeros compositores que hicieron experimentos con la nueva forma de sonata, los perfiles clásicos de la cual fueron definitivamente establecidos después por Haydn y Mozart. Beethoven puso todo su genio en ampliar el concepto que tenía su época de la forma sonata; le siguieron Schumann y Brahms, los cuales, en menor grado, también extendieron la significación de ese molde formal. En la actualidad, el tratamiento de esa forma es tan libre, que, en ciertos casos, casi no se la puede reconocer. A pesar de eso, siguen, aun hoy, intactos el cascarón y mucho de lo psicológico que hay en esa forma.

La sonata como un todo

La sonata como un todo comprende tres o cuatro tiempos diferentes. Hay ejemplos de sonatas en dos tiempos y, más recientemente, en un solo tiempo; pero son excepcionales. La distinción más evidente entre los tiempos es la de *tempo*: en la especie de sonata en tres tiempos, es rápido-lento-rápido; en la sonata en cuatro tiempos, es, por lo regular, rápido-lento-moderadamente rápido-muy rápido.

La gente, por lo general, desea saber qué es lo que hace que esos tres o cuatro tiempos se pertenezcan mutuamente. Nadie ha surgido con una respuesta satisfactoria a esa pregunta. El uso y la costumbre hacen que esos tiempos *parezcan* pertenecerse mutuamente, pero yo siempre sospeché que se podría sustituir el Minueto de la Sinfonía número 98 de Haydn por el Minueto de la Sinfonía número 99 de Haydn, sin que se notase en cualquiera de esas obras ninguna falta seria de cohesión. Particularmente en esos ejemplos tempranos de la sonata, los tiempos están ligados entre sí más por necesidades de equilibrio y contraste y por ciertas relaciones tonales que por ninguna conexión intrínseca. Más tarde, como veremos en la llamada forma cíclica de la sonata, los compositores trataron de encadenar sus tiempos por medio de la unidad temática, mientras que conservaban las características generales de los diversos tiempos.

Consideremos ahora, por un momento, la forma de cada uno de los diferentes tiempos de la sonata. Nuestras descripciones se han de tomar como verdaderas sólo en general, pues de las afirmaciones que se pueden hacer sobre la forma sonata casi no hay ninguna a la que no se oponga la excepción de algún determinado ejemplo. Como ya se dijo, el primer tiempo de cualquier sonata —y uso esta palabra genéricamente para denotar sinfonías, cuartetos de cuerda y demás— tiene siempre la forma de un *allegro* de sonata. Páginas adelante investigaremos a fondo esa forma.

El segundo tiempo suele ser tiempo lento, pero no hay nada que se pueda llamar forma de tiempo lento. Se puede escribir dentro de alguno de varios moldes. Por ejemplo, puede ser un tema con variaciones semejante a los que ya hemos estudiado. O puede ser la versión lenta de la forma rondó —ya sea un rondó breve, ya un rondó extenso—. Y puede ser algo todavía más sencillo que eso, perteneciente a la forma tripartita ordinaria. Más raramente se parece mucho a la forma de primer tiempo de sonata. Cualquiera de esas formas será de esperar para el oyente que escuche el segundo tiempo de una sonata.

El tercer tiempo suele ser un minueto o un *scherzo*. En las primeras obras, de Haydn y Mozart, es un minueto; más tarde será un *scherzo*. En cualquiera de

ambos casos será la forma tripartita *A-B-A* que hemos examinado al tratar de las formas por secciones. A veces los tiempos segundo y tercero se permutan: en lugar de encontrarse el tiempo lento como segundo y el *scherzo* como tercero, el *scherzo* puede estar como segundo y el tiempo lento como tercero.

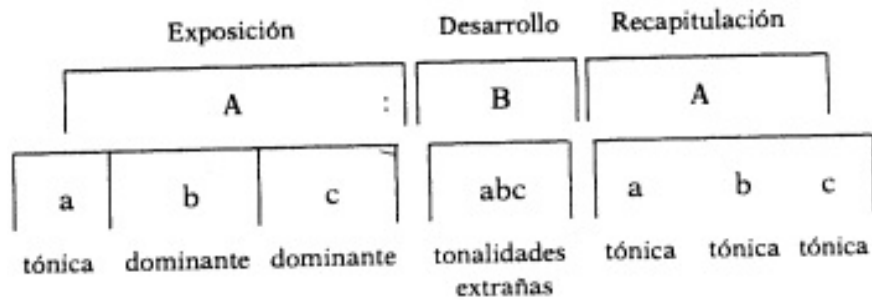
El cuarto tiempo, o *finale*, como frecuentemente se le llama, tiene casi siempre o forma de rondó extenso o forma de *allegro* de sonata. Por tanto, es solamente el primer tiempo de la sonata el que ofrece una fisonomía completamente nueva para nosotros.

Las sonatas en un solo tiempo son por lo general de dos tipos: o se limitan a un tratamiento extenso de la forma de primer tiempo o tratan de incluir los cuatro tiempos dentro de los límites de uno solo. Las sonatas en dos tiempos son demasiado caprichosas para que podamos catalogarlas.

Forma de allegro o primer tiempo de sonata

Uno de los rasgos más notables de la forma de *allegro* de sonata es que se pueda reducir tan fácilmente a la ordinaria fórmula tripartita: *A-B-A*. En todo lo concerniente a sus líneas más generales, no difiere de la pequeña sección analizada en el capítulo «La estructura musical», o de las varias clases de forma tripartita examinadas como Formas por Secciones. Pero en este caso es preciso recordar que cada una de las partes de *A-B-A* representa extensos trozos de música, cada uno de los cuales tiene de cinco a diez minutos de duración.

La explicación convencional de la forma *allegro* de sonata es fácil de ver. Explica en su mayor parte las formas más tempranas y menos complejas del *allegro* de sonata. Un simple diagrama mostrará la traza general de esa forma:



Como puede verse, el A-B-A de la fórmula se llama, en este caso, exposición-desarrollo-recapitulación o reexposición. En la parte de la exposición se expone el material temático; en la parte del desarrollo ese material temático es tratado de maneras nuevas e insospechadas; en la recapitulación vuelve a oírsele en su forma original.

La parte de la exposición contiene un primer tema, un segundo tema y un tema conclusivo^[31]. El carácter del primer tema es dramático, o «masculino», y está siempre en la tonalidad de la tónica^[32]; el carácter del segundo tema es lírico, o «femenino», y está siempre en la tonalidad de la dominante; el tema conclusivo es menos importante que los dos anteriores y está también en la tonalidad de la dominante. La sección del desarrollo es «libre», esto es, combina libremente los materiales presentados en la exposición y añade a veces nuevo material propio. En esta sección la música pasa a tonalidades nuevas y extrañas^[33]. La recapitulación o reexposición repite más o menos literalmente lo que se encontró en la exposición, con la diferencia de que ahora todos los temas están en la tonalidad de la tónica.

He ahí lo que son las meras líneas generales de esa forma. Examinémosla ahora más detenidamente y veamos si no podemos generalizar acerca de ella de manera que la hagamos más aplicable a ejemplos concretos de todas las épocas.

Todos los *allegros* de sonata, cualquiera que sea la época a que pertenezcan, conservan la forma tripartita de exposición-desarrollo-recapitulación. La exposición contiene variedad de elementos musicales. Ésa es su naturaleza esencial, pues si así no fuere poco o nada habría que desarrollar. Esos varios elementos suelen estar divididos en una *a* minúscula, una *b* minúscula y una *c* minúscula que representan lo que se solía llamar primer tema, segundo tema y tema conclusivo. Digo «se solía llamar», porque a los nuevos analistas acabó desagradándoles la manifiesta disparidad que hay entre esa nomenclatura y la evidencia mostrada por las obras mismas. Es difícil decidir en términos

generales qué es exactamente lo que entra en una exposición. No obstante, se puede decir con seguridad que los temas *se exponen*, que hay contraste entre sus caracteres respectivos y que producen una sensación de conclusión al final de la sección. Por razones de conveniencia, no habría inconveniente en llamar *a* al primer tema, siempre y cuando se entendiese bien que puede consistir en un conglomerado de varios temas o fragmentos de tema, de carácter, por lo general, dramático y afirmativo. Lo mismo se puede decir de *b*, llamado segundo tema, el cual también puede ser en realidad un tema o una serie de temas, aunque de naturaleza más lírica y expresiva que *a*. Esa yuxtaposición de dos grupos de temas, uno que significa fuerza y agresividad y otro de carácter blando y cantable, es la esencia de la exposición y determina el carácter de toda la forma *allegro* de sonata. En la mayoría de los primeros ejemplos de esa forma se sigue más estrictamente la ordenación del material en tema primero y tema segundo, pero en los de más tarde sólo podemos estar seguros de que en la exposición concurrirán dos elementos opuestos, sin que podamos decir en qué orden exactamente habrán de aparecer.

El último o últimos temas, correspondientes a la *c* minúscula, constituyen una frase o frases finales. Por tanto, pueden ser de cualquier naturaleza que lleve a una sensación de conclusión. Eso es importante, pues el auditorio, si se supone que va a seguir inteligentemente el desarrollo, deberá tener idea clara de en qué lugar se produce el final de la exposición. Si el lector sabe música, siempre podrá encontrar de un modo mecánico el fin de la exposición de cualquiera de las sonatas y sinfonías clásicas con buscar la doble barra con el signo de repetición que indica la repetición de rigor en toda la parte. Hoy día los intérpretes siguen su personal criterio en cuanto a repetir o no la exposición. De modo que una parte del problema de escuchar la forma de primer tiempo consiste en observar si se hace o no esa repetición. Las sonatas y sinfonías más modernas no indican repetición alguna, de suerte que, aunque sepamos leer música, no nos será fácil encontrar el final de la sección.

Otro elemento importante hay en la exposición. No se puede pasar con facilidad, sin alguna especie de transición de un estado de ánimo fuertemente dramático a otro líricamente expresivo. Esa transición, o puente, como a menudo se le llama, puede ser breve y muy elaborada. Pero temáticamente nunca deberá ser de tanta significación como los elementos *a* y *b*, pues ello no traería sino confusión. Los compositores, en tales momentos, recurren a una especie de figuración musical que tiene importancia por su significado funcional más bien

que por su interés musical intrínseco. Está, pues, atento el lector a la aparición del puente entre *a* y *b* y a la posibilidad de un segundo puente entre *b* y *c*.

Es la sección del desarrollo lo que da al *allegro* de sonata su carácter especial. En ninguna otra forma hay una parte especial reservada para la extensión y desarrollo del material temático presentado en una sección previa. Ese rasgo de la forma *allegro* de sonata es lo que tanto ha fascinado a todos los compositores: la oportunidad de trabajar libremente con materiales ya expuestos. El lector verá, pues, que la forma sonata, entendida correctamente, es en esencia una forma psicológica y dramática. No podemos mezclar los dos, o más, elementos de la exposición, sin que se cree una sensación de lucha o drama. La parte del desarrollo es lo que pone a prueba la imaginación de todo compositor. Se podría llegar hasta decir que es una de las cosas principales que separan al compositor del profano. Porque cualquiera puede silbar tonadas, pero hay que ser realmente un compositor, con el oficio y la técnica de un compositor, para poder escribir un desarrollo realmente bello de esas tonadas.

No hay reglas que rijan la sección de desarrollo. El compositor tiene completa libertad en cuanto a los tipos de desarrollo, en cuanto al material temático que decida desarrollar, en cuanto a la introducción de nuevos materiales y en cuanto a la longitud de la sección. Solamente se puede generalizar acerca de dos factores: 1) que el desarrollo comienza comúnmente por una repetición parcial del primer tema, a fin de recordar al oyente cuál fue el punto de partida, y 2) que durante el curso del desarrollo la música modula a lo largo de una serie de tonalidades lejanas, lo cual sirve para preparar la sensación de regreso al hogar que se produce cuando se alcanza, al comienzo de la recapitulación, la tonalidad original. Por supuesto que todo eso varía considerablemente según se trate de una forma temprana de *allegro* de sonata o de una más tardía. Así por ejemplo, en época aun tan temprana como la de Beethoven, la sección de desarrollo se hizo mucho más elaborada de lo que era antes. El plan moduladorio se siguió aceptando, aun en los últimos tiempos en que la clásica relación de tónica-dominante-dominante entre los temas primero, segundo y tercero, respectivamente, se rompió por completo. La tendencia a dar mayor importancia a la sección de desarrollo ha ido en aumento, como ya señalé, de suerte que esa sección se convirtió en el eje de la forma *allegro* de sonata y en ella vierte el compositor, hasta la última gota, toda la imaginación e invención de que es capaz.

La recapitulación (o reexposición^[34]) es, como su nombre indica, una repetición de la exposición. En el *allegro* de sonata clásico la repetición es, por lo general, exacta, si bien aún ahí hay tendencia a omitir lo que no es esencial y a descartar el material ya suficientemente oído. Más tarde, la repetición se fue haciendo más y más libre, hasta convertirse a veces en un mero fantasma de su ser anterior. No es muy difícil comprender por qué. El *allegro* de sonata tuvo su origen en una época en que los compositores tenían una mentalidad «clásica», esto es, partían de una estructura cuya traza era perfectamente clara, y en ella metían una música bien controlada y de carácter emocional objetivo. Entre el esquema formal A-B-A y la naturaleza del contenido musical no había contradicción. Pero con el advenimiento de la era romántica la música se hizo mucho más dramática y psicológica. Era inevitable que el nuevo contenido romántico resultase difícil de contener dentro del marco de un esquema formal esencialmente clásico. Porque es simplemente lógico que si el compositor expone su material en la exposición y lo desarrolla luego de una manera sumamente dramática y psicológica, al final haya de llegar realmente a conclusiones diferentes. ¿Qué sentido tiene pasar por toda la baraúnda y la lucha de la sección de desarrollo si es sólo para llevarnos a las mismas conclusiones de que habíamos partido? Por eso parece justificada la tendencia de los compositores modernos a abreviar la recapitulación o a sustituirla con una conclusión nueva.

Una de las equivocaciones más extraordinarias de la música es el caso de Scriabin, el compositor ruso de dotes asombrosas, fallecido en 1915. El carácter de su material temático era realmente personal, realmente inspirado. Pero Scriabin, que escribió diez sonatas para piano, tuvo la idea fantástica de intentar ponerle a esa emoción realmente nueva la camisa de fuerza de la vieja forma sonata clásica, con recapitulación y todo. Pocos compositores modernos cayeron después en ese error. En realidad, se van a veces al extremo opuesto y dan una interpretación tan liberal a la palabra sonata que le quitan realmente todo significado. De suerte que hoy día el oyente tiene que estar dispuesto a ver aplicado ese término casi en cualquier sentido.

Dos importantes adiciones se hicieron a esa forma cuando todavía se encontraba en las primeras etapas de su desarrollo: una introducción antes del *allegro* y una coda al final. La introducción es casi siempre de aire lento, indicación segura de que la sección A no ha comenzado aún. Puede consistir en

materiales musicales independientes por completo del *allegro* que sigue o puede que contenga una versión lenta del tema principal de A, a fin de contribuir a dar sensación de unidad. La coda no se puede describir tan terminantemente. De Beethoven en adelante ha desempeñado un preponderante papel en la dilatación de los límites de esa forma. Su objeto es crear una sensación de apoteosis: el material es visto por última vez y bajo una luz nueva. Aquí tampoco hay reglas que rijan el procedimiento. El tratamiento es a veces tan extenso que convierte a la coda en una especie de segunda sección de desarrollo, aunque siempre conducente a una sensación de epílogo y conclusión.

Este resumen de la forma *allegro* de sonata solamente tendrá valor para el lector si éste lo aplica a la audición de obras concretas. Como un ejemplo entre muchos, escogí la *Sonata Waldstein* para piano, Op. 53, de Beethoven, y cuyo análisis se encontrará en el apéndice III. Para que un análisis de esta clase sea de provecho, será necesario oír la obra una y otra vez. Mi experiencia me ha enseñado que no conozco a fondo una obra mientras no soy capaz de cantármela mentalmente, de volverla a crear, por decirlo así, en mi imaginación. No hay mejor modo de apreciar en verdad las diferencias entre el mero esquema diagramático de una forma y el contacto con los cambios caleidoscópicos de un organismo vivo. Es como la diferencia que hay entre leer una descripción de la fisonomía de un ser humano y conocer a un hombre o a una mujer de carne y hueso.

La sinfonía

Aunque no constituya una forma independiente, distinta de la sonata, la condición actual de la sinfonía es tal que sería imposible pasarla por alto sin más examen. No nos es posible, en realidad, oír un programa orquestal, sea en la sala

de conciertos, sea por radio, sin que topemos con alguna de las sinfonías del repertorio usual. Recordemos, empero, que esas obras no ofrecen problemas específicos diferentes de los arriba bosquejados.

Al contrario de lo que sería de esperar, la sinfonía tuvo su origen no en formas instrumentales como el *concerto grosso*, sino en la obertura de la primitiva ópera italiana. La obertura, o sinfonía, como se la llamaba tal como la perfeccionó Alessandro Scarlatti, constaba de tres partes: rápida-lenta-rápida, presagiando así los tres tiempos de la sinfonía clásica. Hacia 1750 la sinfonía acabó por desprenderse de la ópera que le había dado el ser y llevar una vida independiente en la sala de conciertos. Karl Nef, en su *Esquema de la historia de la música*, describe así lo sucedido: «Una vez que la sinfonía de teatro fue trasladada a la sala de conciertos, se apoderó del mundo musical una verdadera manía de tocar sinfonías. Los compositores nunca publicaban menos de una docena cada vez. Muchos de ellos escribieron cien y aún más; la suma total ascendió a muchos miles. En tales circunstancias, sería vano intentar descubrir al hombre que haya fundado el nuevo estilo. Fueron muchos los compositores que colaboraron en el nuevo movimiento; en la primera época, italianos, franceses y alemanes.»^[35]

La mejor orquesta de entonces fue la sostenida en Mannheim de 1743 a 1777. Allí los precursores de Haydn y Mozart inventaron muchos rasgos de la sinfonía de más tarde, tales como el *crescendo* y el *diminuendo* orquestales y una mayor flexibilidad del tejido orquestal. La textura general fue más homofónica, sirviéndose del carácter ligero, cantable del estilo operístico, más que de la grave manera contrapuntística del *concerto grosso*.

Fue ésta la base sobre la que Haydn perfeccionó gradualmente el estilo sinfónico. No debemos olvidar que algunos de sus logros más importantes en ese terreno fueron creados después de muerto Mozart y tras un largo periodo de gestación y madurez. La sinfonía la dejó redondeada como forma artística, capaz de ulterior desarrollo, pero no de mayor perfección dentro de los límites de su propio estilo.

El camino quedaba abierto para las famosas Nueve de Beethoven. La sinfonía perdió toda conexión con sus orígenes operísticos. La forma se amplió, el ámbito emocional se ensanchó, la orquesta piafó y tronó en forma completamente nueva e inaudita. Beethoven creó sin ayuda un coloso que sólo él pareció capaz de domear.

Porque los compositores del siglo XIX que le sucedieron —Schumann y Mendelssohn— escribieron una sinfonía menos titánica. A mediados del siglo la sinfonía se encontró en peligro de perder su hegemonía en el terreno orquestal. Aparentemente, los modernistas Liszt, Berlioz y Wagner consideraban la sinfonía como una antigualla, a menos de combinarla con alguna idea programática o de incorporarla en esencia al drama musical. Fueron los conservadores como Brahms, Bruckner y Tchaikovsky quienes defendieron lo que comenzaba a parecerse mucho a una causa perdida.

Durante esa época se introdujo una innovación importante en cuanto a la forma sinfónica, a saber, la llamada forma cíclica de la sinfonía. César Franck tuvo especial predilección por ese procedimiento. Era un intento de ligar las diversas partes de la obra por medio de la unificación del material temático. Unas veces es un tema «mote» que se oye cuando menos se espera en los diferentes tiempos de la sinfonía, dando la impresión de un único pensamiento unificador. Otras veces —y esto es más exactamente la forma cíclica— todo el material temático de toda una sinfonía se puede derivar de solos unos cuantos temas principales que se metamorfosean por completo a medida que avanza la obra, de suerte que lo presentado primeramente como un sobrio tema de introducción se transforma en la melodía principal del *scherzo* y, análogamente, en tiempo lento y en *finale*.

El que la forma cíclica no haya tenido mayor aceptación se debe, probablemente, a que no satisface la necesidad de una lógica musical dentro de cada uno de los tiempos. Es decir, que la unificación de todo el material temático es sólo un expediente, más o menos interesante según el ingenio con que lo utilice el compositor; pero la sinfonía ¡todavía hay que escribirla! Los problemas de forma y sustancia con que hay que luchar siguen siendo los mismos y, en comparación con ellos, el derivar de una sola fuente todo el material no es más que un detalle. Después de Franck usó la forma cíclica su alumno y discípulo Vicent d'Indy, y, más recientemente, la utilizó Ernest Bloch en más de una obra.

Hasta hace unos cuantos años prevaleció la impresión de que los compositores modernos habían abandonado la forma sinfonía. No hay duda de que el interés por esa forma se enfrió entre las figuras más importantes de los 20 primeros años del presente siglo. Debussy, Ravel, Schönberg y Béla Bartók no escribieron sinfonías en sus años maduros. Pero después la cosa cambió. Hoy se están escribiendo otra vez sinfonías, a juzgar por las obras de franceses como

Roussel y Honegger, rusos como Miaskovsky (con quince a su crédito), Prokófiev y Shostakovich, ingleses como Bax, Vaughan Williams y Walton; norteamericanos como Harris, Sessions y Piston^[36]. No hay que olvidar un hecho más; que aun durante el periodo de su supuesta decadencia, la forma sinfónica siguió siendo usada por compositores tan acérrimos como Mahler y Sibelius. El que justamente ahora comiencen sus obras a encontrar lugar en el repertorio usual de las entidades sinfónicas puede ser indicio de un resurgimiento del interés por esa forma.

Mahler y Sibelius han sido más intrépidos que algunos de sus sucesores en su tratamiento de la sinfonía. Mahler trató como un desesperado de hacer la sinfonía *más grande* de lo que era. Agrandó las dimensiones de la orquesta en proporciones gigantescas, aumentó el número de los tiempos, introdujo la masa coral en la *Segunda* y la *Octava* y, en general, tomó a su cargo el continuar las tradiciones de la sinfonía beethoveniana. Se le acusó con acritud de ser un *poseur* irremediabilmente descarriado en sus pretensiones. Pero el poder escoger algunos de los diversos tiempos de sus nueve sinfonías, por mi parte estoy seguro de que su posición será algún día equivalente a la de Berlioz. Sea como fuere, en su obra podemos encontrar el origen de nuevas texturas contrapuntísticas y nuevos colores orquestales sin los cuales sería inconcebible la sinfonía moderna.

Sibelius manejó libremente la forma, en especial en sus sinfonías *Cuarta* y *Séptima*. Esta última pertenece a la rara especie de las sinfonías en un solo tiempo. Mucho se ha escrito sobre el magistral desarrollo dado por Sibelius a la forma sinfónica. Pero habría que ver si su desviación de la norma usual no habrá sido tan grande que casi haya roto con el modelo del siglo XIX. Tengo la sospecha de que la *Séptima*, a pesar de su nombre, está, en cuanto a forma, más próxima al poema sinfónico que a la sinfonía. Sea como fuere, hay que recordar, desde el punto de vista del oyente lego, que los tiempos de Sibelius no están contruidos convencionalmente y dependen del crecimiento orgánico gradual de un tema que da lugar a otro, más bien que del contraste entre dos temas. En sus mejores momentos, la música parece como si floreciese partiendo a menudo de un comienzo nada prometedor.

Si es posible alguna generalización acerca del manejo de esa forma por los más nuevos compositores, podrá afirmarse que la sinfonía, en cuanto colección de tres o más tiempos distintos, tiene aún una vigencia tan firme como siempre.

Sigue sin haber nada inferior o casual en cuanto a la forma. Ésa es aún la forma en la que el compositor trata de aprehender las grandes emociones. Si es que se pueden columbrar algunos cambios fundamentales, serán probablemente cambios en la disposición estructural interna de los tiempos aisladamente considerados. En ese sentido restringido, la forma es más libre: los materiales se presentan de una manera menos rigurosa, la separación entre los grupos primero, segundo y conclusivo es mucho menos clara, si es que existe siquiera; nadie puede predecir la naturaleza de la sección de desarrollo ni la extensión de la recapitulación, si es que la hay. Por eso la sinfonía moderna es más difícil de escuchar que los ejemplos más antiguos de esa forma, más plenamente digeridos para nosotros.

Está claro que la sinfonía, y con ella la forma *allegro* de sonata, todavía no han muerto. A menos que todos los signos sean engañosos, ambas tendrán una sana descendencia.

5. Las formas Libres

El preludio, el poema sinfónico

Para tener alguna idea de en qué consiste una forma libre hemos de saber lo que es una forma rigurosa. En los cuatro capítulos anteriores se resumieron las formas fundamentales pertenecientes a la variedad rigurosa. Descubrimos que la

mera descripción de la armazón estructural externa de una pieza no encierra la verdadera forma interna de esa pieza; que el compositor usa libremente de todos los moldes formales, de suerte que se puede decir que depende y al mismo tiempo no depende de ellos.

Todas las formas que no tienen como punto de referencia uno de los moldes formales acostumbrados son técnicamente formas «libres». Pero ponemos la palabra «libre» entre comillas porque, hablando con propiedad, no hay lo que se llama una forma musical absolutamente libre. Por muy libre que sea una pieza siempre será preciso que tenga sentido como forma. Todo eso es obvio; es cierto en cualquier arte y especialmente cierto en la música, en la que tan fácil es que se pierda la sensación de coherencia. Por tanto, aun en las llamadas formas libres, ha de haber ciertamente algún plan formal básico, aun cuando éste puede no tener relación con ninguno de los moldes normales que hasta ahora hemos examinado.

Ciertos tipos de composición parecen avenirse más naturalmente que otros con formas que son libres. Así, por ejemplo, las obras vocales suelen entrar en esa categoría a causa de la necesidad de seguir la letra. La Misa, por ejemplo, a pesar de estar predeterminadas las líneas generales de sus diversas partes, tiene posibilidades de variedad casi ilimitadas. Un compositor puede escribir un Kyrie muy breve, mientras que otro lo puede estirar para que dure quince minutos. En general, las composiciones vocales son más «libres» de forma que las obras instrumentales.

De las piezas instrumentales, hay más probabilidades de que las obras para piano y para orquesta estén en formas «libres» que no la música de cámara. Eso puede ser debido a que las formas libres se utilizan muy frecuentemente en conexión con ideas extramusicales, y la música de cámara casi siempre encaja en la categoría de la llamada «música absoluta»^[37].

Es muy natural que, si el compositor parte de una idea extramusical, encuentre demasiado estrechos para sus propósitos los patrones estereotipados de las formas usuales. A muchos ejemplos nuevos de forma «libre» puede atribuírseles ese origen.

Evidentemente es imposible generalizar acerca de las formas «libres». Sin embargo se puede decir con seguridad que hemos de encontrarlas probablemente en uno de estos dos tipos de composición: el preludio y el poema sinfónico.

El preludio

Preludio es un término muy vago que designa una gran variedad de piezas, generalmente escritas para piano. Como título puede significar casi cualquier cosa, desde una pieza tranquila, melancólica, hasta una larga pieza virtuosística y aparatosa. Pero en cuanto forma, encontraremos que pertenece, por lo general, a la categoría de «libre». Preludio es el nombre genérico de cualquier pieza de estructura formal no demasiado precisa. Muchas otras piezas que llevan otros nombres pertenecen a la misma categoría, piezas llamadas fantasía, elegía, *impromptu*, capricho, aria, estudio y demás. Las piezas tales como éstas pueden tener la forma rigurosa A-B-A o pueden estar tratadas «libremente». Por tanto, el oyente tendrá que estar alerta si espera seguir la idea estructural del compositor.

Bach escribió muchísimos preludios (muy a menudo seguidos de una fuga como contrapeso), muchos de los cuales tienen forma «libre». Ésos son los que Busoni señaló como ejemplo del camino que a su juicio debiera seguir la música. En esos preludios «libres» consiguió Bach una unidad de trazo, sea por la adopción de un patrón de carácter bien definido, sea por una progresión clara de acordes que nos llevan del principio al fin de la pieza sin utilizar ninguna repetición de los materiales temáticos. Frecuentemente se combinan ambos métodos. Con esos medios crea Bach una sensación de fantasía libre y de resuelta libertad de trazo que sería imposible de lograr dentro de una forma rigurosa. Cuando se oyen esas piezas se tiene la convicción de que Busoni estaba muy en lo cierto al decir que los futuros problemas en el manejo de la forma musical van ligados a esa bachiana libertad de forma.

Un ejemplo excelente es el Preludio en *si* bemol mayor del *Clave bien temperado*, Libro I, de Bach. Aquí no se trata de temas y de su organización por secciones. La música comienza como se muestra en la página siguiente.

Al llegar a medio camino, Bach abandona su dibujo por una serie de acordes resonantes entremezclados con *roulades* y pasajes escalísticos. Solamente en el penúltimo compás hay una referencia al dibujo del comienzo, y aun allí tampoco hay una verdadera repetición de notas, sino simplemente de dibujo. El único signo externo de un principio unificador en una pieza de esa clase es la armazón formada por las armonías. Otros ejemplos de especie mucho más grande los encontraremos en las *Fantasías* de Bach, por ejemplo, en la *Fantasía cromática y Fuga* o en la famosa *Fantasía y Fuga* en *sol* menor para órgano. Particularmente en sus grandes obras para órgano, Bach crea una sensación extraordinaria de magnificencia valiéndose de ese tipo más libre de estructura.

Durante la mayor parte del siglo XIX, los compositores escribieron en forma de fácil identificación. Eso se debió, sin duda, a la gran variedad que se pudo lograr dentro de los límites de la forma tripartita y de la forma *allegro* de sonata. Pero aun después, dentro ya de este siglo, con el advenimiento de Richard Strauss —el cual ciertamente se preocupó en sus grandes obras orquestales de los problemas de las formas «libres»— el énfasis sigue estando en el enunciado y pleno desarrollo de los temas.



Creo que mucho del renacimiento del interés por las formas «libres» se puede atribuir a la influencia de Debussy. Tenía éste pocos antecedentes en la música de su tiempo para la manera sumamente personal con que trabajó las formas pequeñas. Sin depender de ningún modelo conocido, compuso veinticuatro *Preludios* para piano, cada uno de los cuales tiene su propio carácter formal. Cada nuevo *Preludio* significó inventar una nueva forma, pues la escritura de uno no ayudaba a la creación del siguiente. No es de extrañar que la producción de Debussy haya sido relativamente pequeña.

Exactamente igual que en el caso del dibujo-patrón de Bach, Debussy usa a veces una menuda figura, o motivo, como ayuda para dar unidad a la pieza. Tomemos, por ejemplo, el preludio para piano titulado *Pasos en la nieve* (*Des pas sur la neige*). Aquí el menudo motivo se mantiene firmemente como fondo a lo largo de toda la pieza. Es un ritmo único de dos notas, la segunda de las cuales está situada melódicamente un grado por encima de la primera, así^[38]:



Por encima de esa figura misteriosamente evocadora se oye una melodía espectral y fragmentaria, típicamente debussiana. Obsérvese que la melodía no se repite nunca; en lugar de eso, parece surgir espontáneamente a la vida, poco a poco, por una serie de vacilaciones e impulsos secretos, hasta producir, delicada pero seguramente, una sensación de consumación. La pieza, ciertamente, tiene unidad, pero los medios unificadores son completamente distintos de los utilizados por los predecesores de Debussy.

Desde el tiempo de Debussy la forma ha tendido a una libertad cada vez mayor, hasta el punto de presentar ahora serios obstáculos para el auditor profano. Dos cosas hacen fácil de escuchar la música: la melodía clara y la abundancia de repeticiones. La música nueva contiene melodías más bien recónditas y evita las repeticiones. Una tendencia se ha afirmado opuesta a la repetición: el afán de condensación. Esa tendencia se la puede ver clarísimamente en las *Piezas para piano*, Op. 19, de Arnold Schönberg, obra perteneciente a la época media del compositor. Es tan intensa la emoción en cada una de esas piecitas para piano que toda repetición es inconcebible. Hay veces que no se puede hablar de tema: un ritmo menudo en una pieza, un solo acorde en otra, son suficientes para apoderarse del oyente. Cuando hay melodía, ni ésta es fácil de comprender, ni se detiene nunca para volver sobre lo andado. No es extraño, pues, que los auditores encuentren que Schönberg es difícil de tragar. En general, yo diría que la mitad de la dificultad de los aficionados para entender la llamada música moderna proviene de no comprender cómo está compuesta la música.

El poema sinfónico

Una de las razones de nuestra actual libertad de forma muy bien puede haber

sido la creación del poema sinfónico. El poema sinfónico^[39] suscita la cuestión de la música de programa, la cual es lo primero que hay que dilucidar.

El lector deberá tener idea clara de la diferencia que hay entre la música de programa, que es la música relacionada de algún modo con una historia o una idea poética, y la llamada música «absoluta», que es la que no tiene connotaciones extramusicales^[40]. La idea de usar de la música como medio de describir algo ajeno a ella es perfectamente natural, casi pueril. En realidad es bastante antigua, pues hasta los compositores del siglo XVII tuvieron inclinación a describir cosas musicalmente^[41]. Las batallas fueron un tema favorito; también la imitación de animales gozó de gran favor, aun antes del florecimiento de la música instrumental. Kuhnau, un predecesor de Bach y Händel, se hizo justamente famoso por sus *Sonatas bíblicas*, en las que se pintan realistamente historias bíblicas tales como la muerte de Goliath por David. El notable *Chant des oiseaux* (*El canto de los pájaros*) de Jannequin es un excelente ejemplo de lo que podía hacer un compositor del siglo XVI en cuanto a imitar las voces de los pájaros por medio de un coro de seres humanos. *El parloteo de las mujeres*^[42] fue otro de los temas que ese compositor abordó. De modo que el lector verá que la idea no es nueva.

Pero hasta el siglo XIX los compositores no fueron realmente capaces de describir bien las cosas. La música se hizo cada vez menos ingenua. Hoy día, si se quiere reproducir musicalmente una batalla, contando con la orquesta moderna, lo probable es que se cree un cuadro realista bastante desagradable. En otras palabras, el siglo XIX desarrolló los medios para una descripción musical más exacta de los sucesos extramusicales. Quizás el desarrollo de la ópera haya sido también responsable del interés que sintieron los músicos por el poder descriptivo de la música. Tampoco debemos olvidar la influencia del movimiento romántico. Para el compositor romántico no bastaba con escribir una pieza triste; necesitaba que supiésemos quién era el que estaba triste y las circunstancias particulares de su tristeza. Por eso es por lo que Tchaikovsky no se contentó con escribir una obertura sin título en la que hubiese un bello segundo tema, sino que la llamó *Romeo y Julieta* y de ese modo designó aquel tema como el motivo del «amor de Romeo por Julieta».

Beethoven mismo, como lo atestigua la *Sinfonía pastoral*, se sintió atraído por la idea de describir en términos musicales acontecimientos extraños a la música. El suyo fue uno de los primeros ejemplos de música orquestal

descriptiva. Lo que Beethoven inició en su *Sexta Sinfonía* como obra excepcional, lo hizo Berlioz base de toda una carrera. La *Sinfonía fantástica* es un ejemplo pasmoso del progreso logrado en el siglo XIX por la habilidad de los compositores para describir gráficamente no sólo escenas guerreras o pastoriles, sino también cualquier otro suceso o idea que decidiesen representar.

Hablando en términos generales, hay dos clases de música descriptiva. La primera corresponde a la calificación de descripción literal. El compositor desea reproducir el sonido de las campanas en la noche. Por tanto, escribe determinados acordes, para orquesta o para piano o para cualquier otro medio sonoro que esté utilizando, los cuales realmente suenan como las campanas en la noche. En ese caso tenemos una cosa real imitada realistamente. Un ejemplo famoso de esa clase de descripción musical es el pasaje de un poema sinfónico de Strauss, en el que el compositor imita balidos de ovejas y carneros^[43]. La música en ese caso no tiene otra *raison d'être* que la mera imitación.

El otro tipo de música descriptiva es menos literal y más poético. No se trata de describir una determinada escena o acontecimiento; lo que el compositor desea es comunicar al oyente ciertas emociones suscitadas en él por alguna circunstancia externa. Pueden ser las nubes, o el mar, o una feria campesina, o un aeroplano; pero el caso es que, en lugar de una imitación literal, tenemos una transcripción músico-poética del fenómeno tal como se refleja en el espíritu del compositor. Eso constituye una forma más elevada de la música de programa. El balido de las ovejas siempre sonará al balido de las ovejas, pero una nube representada musicalmente deja más en libertad a la imaginación.

Un principio hay que tener muy presente: por muy programática o descriptiva que sea la música, ésta siempre deberá existir solamente en términos musicales. No permitamos nunca al compositor que nos justifique su pieza con la historia en ella contenida. Que la protagonista encuentre un fin prematuro no es razón suficiente para dar un final lento a la pieza. Ese final lento deberá estar justificado también por el contenido musical. En una palabra, el interés de la historia no puede nunca ocupar el puesto del interés musical, ni puede nunca convertirse en una excusa de los procedimientos musicales. La música ha de ser capaz, de mantenerse en pie por sí misma, de suerte que no sea cercenado el goce de la persona que la oiga sin conocer el argumento. En otras palabras, el argumento no debe ser nunca otra cosa que un atractivo que se añada. *Romeo y Julieta* es una de las mejores piezas de Tchaikovsky, aunque no conozcamos

cómo se titula. El primer tema es dramático y conmovedor y está bien tejido. Si por casualidad sabemos que simboliza la lucha entre las casas rivales de Montesco y Capuleto, puede que el tema nos parezca más pertinente, pero al mismo tiempo eso limita su capacidad de herir nuestra imaginación. Éste es el peligro que corre toda música de programa. Seguramente que, a causa de ello, los compositores no escriben hoy día tanta música de programa como se solía a fines del siglo pasado.

Es bastante sorprendente que una cantidad considerable de la música de programa esté escrita en una u otra de las formas fundamentales. Puesto que el compositor describe alguna cosa, era de esperar que la forma fuese necesariamente libre. Pero con frecuencia no es ése el caso. Sobre todo al comienzo, el poder de la música absoluta y de sus moldes formales era demasiado fuerte para que se hiciese caso omiso de él. Así, la *Sinfonía pastoral* de Beethoven es en primer lugar una sinfonía y sólo en sentido secundario una sinfonía pastoral. Análogamente, el apasionado drama de *Romeo* se ajusta con sorprendente facilidad a la forma regular del *allegro* de sonata, con su introducción, primer tema y segundo tema, desarrollo y recapitulación. No fue sino hasta Strauss y Debussy cuando los compositores tuvieron el valor de abandonar las formas rigurosas en favor de una mayor fidelidad a sus intenciones programáticas. El comienzo de esa mayor libertad fue, por supuesto, la creación del poema sinfónico, una de las pocas formas nuevas del siglo XIX.

Liszt es considerado generalmente como el creador del poema sinfónico. Escribió trece, algunos de los cuales todavía se ejecutan. Liszt comprendió que una idea poética, si había de ser expresada con propiedad, no podía confinarse dentro de los límites de las formas rigurosas, ni aun aplicándolas del modo en que lo hizo Berlioz, en sus sinfonías programáticas. La solución de Liszt fue el poema sinfónico en un solo tiempo, con una explicación previa impresa en la partitura. Su ejemplo lo siguieron otros compositores, especialmente Saint Saëns, César Franck, Paul Dukas, Tchaikovsky, Smetana, Balakiref y multitud de músicos menores. No todos sus poemas sinfónicos están en formas «libres». Pero el principio quedaba establecido.

Entre 1890 y 1900 escribió Richard Strauss una serie de poemas sinfónicos que por su libertad y audacia asombraron al mundo musical. Eran los herederos lógicos de la idea de Liszt, pero en un plano mucho más grande y presuntuoso. El primitivo poema sinfónico era análogo a un tiempo suelto de una sinfonía,

pero el poema sinfónico straussiano es más bien el equivalente de una sinfonía de cuerpo entero. A pesar de evidentes debilidades —que pueden afectar con el tiempo su posición actual, aparentemente sólida dentro del repertorio sinfónico—, esas obras constituyen notables hazañas. Como representación pictórica, tienen pocos rivales y como tratamiento de las formas libres fueron las primeras en su clase. Incluso cuando se apoyan en alguna de las formas rigurosas, tales como el rondó (*Till Eulenspiegel*) o la variación (*Don Quijote*), el manejo de los materiales es tan poco convencional que constituye en realidad una forma libre. En *Ein Heldenleben* (*Una vida de héroe*) o *Also sprach Zarathustra* (*Así hablaba Zarathustra*), cuya forma se puede decir que está construida por secciones, el mero tamaño es tan grande que hace peligrosamente inestable la composición. Está por ver si la mente humana puede en realidad relacionar entre sí los diversos momentos de una forma libre que dura más de cuarenta minutos sin interrupción. Como quiera que sea, eso es lo que Strauss pide de nosotros. Para comprender como es debido el contorno formal de un poema sinfónico de Strauss serían necesarias más explicaciones de las posibles dentro de los límites de este libro.

El poner al día la idea programática es un asunto muy sencillo. Todo lo que se necesita para ello es describir en términos musicales algún fenómeno típicamente moderno, tal como una fábrica o una lancha de carreras aerodinámica. Con eso es bastante fácil dar a la vieja idea un especioso aire de modernidad. Como ya dije, los nuevos compositores no han escrito mucha música de programa. Hubo excepciones, sin embargo. A Arthur Honegger le correspondió una cantidad considerable de notoriedad por su breve pieza orquestal titulada *Pacific 2-3-1*. El título se refiere a un determinado tipo de locomotora conocido por ese nombre en Europa. Honegger se aprovechó de cierta analogía que hay entre el lento arranque de un tren, su gradual aumento de velocidad, su veloz carrera a través del espacio, su aminorar la velocidad hasta pararse... y la música. El compositor se las arregla muy bien para dar al oyente la impresión del silbido del vapor y del *chogchog* de la máquina y, al mismo tiempo, escribir una pieza sólidamente construida con melodías y armonías como cualquier otra. *Pacific 2-3-1* es un excelente ejemplo de la música de programa moderna; si no es una gran pieza de música, ello se debe más bien a la baja calidad de una parte del material temático que al tratamiento de la idea programática misma.

La música de programa, en ese sentido literal, está aparentemente en

decadencia. Honegger escribió una segunda pieza programática titulada *Rugby*, Mossolov escribió su *Fundición de acero*; otros compositores utilizaron como materia de descripción musical campeonatos, pistas de patinar, estaciones de radio, fábricas Ford, almacenes de a cinco y diez centavos. Pero, por una parte, la tendencia a alejarse de la música impresionista y, por otra, el impulso hacia el neoclasicismo han dejado con pocos partidarios, relativamente, a la música de programa. Hoy días los compositores, o la mayoría de ellos, prefieren no mezclar sus categorías: o escriben sin rodeos obras teatrales o escriben música absoluta. Pero nadie puede profetizar si podrá recrudescer o no el interés por la música de programa. Los nuevos instrumentos eléctricos, cuando estén suficientemente perfeccionados, abrirán, sin duda, nuevas posibilidades al poder imitativo de la música.

8. La ópera y el drama musical

Hasta aquí, la cuestión de escuchar de modo inteligente se consideró tan sólo en relación con la música que corresponde a lo que se denomina música de concierto. Por extraño que parezca, la música, que es un fin en sí misma, que no tiene conexión con ninguna idea extramusical, no es un fenómeno natural como parece. Ciertamente, la música no nació como música de concierto. Sólo después de un desarrollo histórico que duró siglos fue cuando la música escuchada por lo que ella es pudo parecer bastarse a sí misma.

Por otra parte, la música teatral es, en comparación, una cosa perfectamente natural. Sus orígenes se remontan hasta la música ritual primitiva de la tribu salvaje o el canto religioso del drama sacro medieval. Aun hoy, la música escrita para acompañar un drama, una película o un ballet parece explicarse por sí misma. La única forma de música teatral que en todo caso está sujeta a controversia, y por tanto necesita alguna explicación, es la forma operística.

La ópera es en nuestros días una forma artística de reputación un tanto dudosa. Hablo, naturalmente, de la opinión de la *élite*, musical. Pero eso no siempre fue así. Hubo un tiempo en que a la ópera se la consideró como la forma más avanzada de todas. Pero luego, hasta hace muy poco, fue usual entre la *élite* hablar de la forma operística con una cierta condescendencia.

Hubo varias razones para el descrédito en que cayó la ópera. Entre las principales figuraba la circunstancia de llevar la ópera consigo la «mácula» de Wagner. Durante por lo menos treinta años después de su muerte, la totalidad del mundo musical estuvo haciendo heroicos esfuerzos por arrojar de sí el terrible impacto de Wagner. Esto no es un baldón para su música. Quiere decir sencillamente que cada generación debe crear su propia música, y eso era cosa muy difícil de lograr, particularmente en la ópera, inmediatamente después de

Wagner.

Además, y aparte por completo el drama musical wagneriano, se puede decir en rigor que el público que rebañegamente se congregaba para oír ópera poco favor le hacía a ésta. Por un lado, acabó asociado con lo que a veces se denominó «público de barberos», una fauna musical para la que el verdadero arte de la música se suponía que era un libro cerrado. Por otro lado, estaba el «público de la buena sociedad», que convertía la ópera en un lugar de recreo a la moda y la veía solamente bajo su aspecto circense.

Además, el repertorio que generalmente se representaba estaba formado en su mayor parte por «lo de siempre», piezas espectaculares pasadas de moda, capaces de despertar asombro solamente en el ánimo de un magnate del cine. ¿Cómo se habría podido pensar en inyectarle a esa situación una ópera nueva escrita en el estilo más moderno de los años veinte, aun cuando esa música nueva, revolucionaria, ya estuviese invadiendo las salas de conciertos? Para la *élite* musical toda música de pretensiones serias parecía automáticamente proscrita de los teatros de ópera. Si por algún feliz accidente llegaba una obra nueva a la escena, era más que probable que se la encontrase demasiado esotérica para el auditorio, eso si no se la había aniquilado previamente con los artificios del montaje operístico convencional.

Ésas son algunas de las razones de la poca estima en que tenían a la ópera, en cuanto forma, las personas que tomaban la música en serio. Pero alrededor de 1924 comenzó un renacimiento del interés por la ópera, el cual tuvo su origen en Alemania. Todas las pequeñas ciudades de Alemania tienen un teatro de ópera. Por aquel tiempo se dijo haber no menos de diez escenarios de ópera de primera clase y veinte de segunda, que funcionaban durante la mayor parte del año. No hay que olvidar que en Alemania la ópera ocupa el lugar que entre nosotros tienen la comedia musical, el cine y el teatro juntos. Todo buen ciudadano tiene su abono semanal a la ópera, de suerte que era casi un deber social para la ópera el renovarse como forma. Además, los editores de música hicieron mucho para alentar la composición de nuevas obras operísticas. Una ópera de verdadero éxito producía grandes utilidades, tanto a los autores como a los editores. Los compositores tenían, pues, mucho estímulo para escribir óperas, y los editores para imprimirlas, además de la ventaja de un público de posguerra interesado por meterse en nuevas aventuras operísticas fuera del sendero convencional. No tardó mucho en propagarse el interés a otros países, y hasta nuestro Metropolitan rindió pleitesía tibiamente a la nueva ópera con alguna que otra representación

de una obra moderna representativa.

Si se ha de convencer al lector de que hay alguna justificación para la vida infundida nuevamente a la ópera, será necesario que comprenda un poco la ópera como forma. Estoy seguro de que muchos de mis lectores tienen la convicción de que la ópera es una forma estúpida, y por su gusto, y si pueden evitarlo, jamás van a una representación operística. Veamos lo que se puede decir para demoler ese prejuicio.

La primera consideración que se ha de hacer, y en la que nunca se hará demasiado hincapié, es que la ópera está atada de pies a cabeza por la convención. Por supuesto que la ópera no es la única forma artística que está atada así. El teatro, por ejemplo, pretende que la cuarta pared de un aposento está allí y que nosotros, de algún modo milagroso, estamos contemplando escenas de la vida real. Los niños que van por primera vez al teatro se imaginan que todo lo que allí ocurre son sucesos reales; pero nosotros, las personas mayores, no tenemos inconveniente en aceptar como real la convención escénica, aunque sabemos muy bien que los actores no hacen más que fingir. La cuestión es que la ópera también tiene sus convenciones, y aun mayores que el teatro. Será importante para nosotros comprender hasta qué punto aceptamos la convención en el teatro, si es que hemos de ceder en nuestra resistencia a aceptar la convención aún mayor de la ópera.

En un sentido, una ópera es simplemente un drama cantado en vez de un drama hablado. Ésa es la primera convención, completamente en desacuerdo con la realidad. Pero hay más, el drama no se canta continuamente (por lo menos hasta el tiempo de Wagner), sino que se divide en piezas musicales dispuestas y contrastadas con regularidad, lo cual lo aleja todavía más de toda conexión con la realidad que se supone estar describiendo. Además, la historia que allí se narra suele ser de una simpleza tal que difícilmente podría exagerarse. Nunca nada sensato parece tener lugar en el escenario de ópera. Ni la actuación de los cantantes concurre a hacer un poco menos tonto el libreto, que es como se le llama al libro de la ópera.

Finalmente, está la cuestión del recitativo —esa parte de la ópera que no es ni hablada ni cantada, sino más bien cantada a medias— que va narrando el argumento (especialmente en las viejas óperas), sin ningún esfuerzo por estimular el interés musical. Cuando la ópera se canta en un idioma desconocido del auditor, como es el caso de la mayoría de las óperas en los países de habla inglesa, esos trozos de recitativo pueden ser sumamente fastidiosos. Esos hechos

vienen a demostrar que la ópera no es una forma realista de arte, y no se debe exigir que lo sea. En realidad, no hay nadie más molesto que esas personas que en arte solamente pueden comprender el realismo. El no creer nunca nada de lo que vemos, a menos que parezca real, demuestra una mentalidad artística un tanto baja. Debemos estar dispuestos a admitir que las cosas simbólicas también reflejan realidades y proporcionan a veces mayor placer estético que las meramente realistas. El teatro de ópera es un buen lugar donde poder hallar esos placeres de orden más simbólico. En resumidas cuentas, lo que traté de expresar es que, para disfrutar de lo que sucede en el teatro de ópera se debe comenzar por aceptar sus convenciones.

Es sorprendente que todavía algunas personas consideren la ópera como una forma muerta. Lo que la hace diferenciarse tanto de las demás formas musicales es su condición de incluirlo todo. En sí misma contiene casi todos los medios de expresión musical: la orquesta sinfónica, la voz solista, el conjunto vocal, el coro. El carácter de la música puede ser ya serio, ya ligero, o ambas cosas dentro de la misma obra. La ópera puede contener música de naturaleza sinfónica o «absoluta» y puede ser puramente descriptiva y programática. La ópera contiene también ballet, pantomima y drama. Pasa fácilmente de una cosa a otra. En otras palabras, es casi imposible imaginar algún tipo de arte musical o teatral que no se sienta en la ópera como en su propia casa.

Pero a eso se añade el fausto espectacular que sólo la ópera a su modo puede ofrecer. Es teatro en gran escala: multitud de personas en la escena, magnificencia de las luces, vestidos y decoraciones. El compositor al que no atrae semejante medio muy poco teatralismo tiene en el alma. Pero algunos tienen la mayoría de los creadores, evidentemente, pues la ópera ha fascinado a algunos de los compositores más grandes del mundo.

El problema, al escribir una ópera, es combinar todos esos elementos dispares para que formen un todo artístico. Es un problema que no tiene nada de fácil. En realidad es imposible escoger una ópera y decir: «¡Ésta es la ópera perfecta! Aquí está la solución para todos del problema de la forma.» En un sentido, el problema no tiene solución, pues es casi imposible igualar y equilibrar los diferentes elementos de una ópera de tal manera que se logre un todo completamente satisfactorio. La consecuencia ha sido, en la práctica, que los compositores destaquen un elemento a expensas de otro.

Eso se aplica particularmente al texto literario de la ópera, como el primero de los elementos con que trabaja el compositor. Los compositores de óperas han

hecho en la práctica una de estas dos cosas: o dieron a la letra un papel preponderante y usaron la música sólo como servidora del drama, o sacrificaron francamente la letra y la usaron tan sólo como percha para colgar su música. De suerte que todo el problema de la ópera se puede reducir a la estrepada de la letra por un lado y de la música por el opuesto. Es instructivo el contemplar desde ese punto de vista la historia de la ópera y observar cómo los compositores, cada uno por sí mismo, resolvieron ese problema.

El año de 1600 proporciona un punto de partida conveniente, pues fue por entonces cuando comenzó la historia de la ópera. Fue ésta el resultado —por lo menos así lo dicen los historiadores— de las reuniones de ciertos compositores y poetas en el palacio de un tal Conde Bardi, en Florencia. Recuérdese que hasta entonces la música sería había sido casi por entero coral y de naturaleza sumamente contrapuntística e intrincada. De hecho, la música había llegado a ser tan contrapuntística, tan compleja, que era casi imposible entender una palabra de lo que estaban diciendo los cantores. La «nueva música» iba a cambiar todo eso. Nótese inmediatamente dos cualidades fundamentales de la ópera en sus mismos comienzos. Primera, la importancia dada a la letra, haciendo que la música narre una historia. Segunda, el aspecto «buena sociedad» de la ópera desde su mismo principio. (Cuarenta años pasaron antes de que se abriese en Venecia el primer teatro público de ópera.)

El propósito aparente de los hombres que se reunían en casa del Conde Bardi era la restauración del drama griego. Deseaban volver a crear lo que creían que había sucedido en el teatro griego. Por supuesto que lo que lograron fue una cosa completamente distinta: la creación de una forma nueva que estaba destinada a inflamar la imaginación de artistas y auditorios en las generaciones futuras.

El primer gran compositor de óperas fue el italiano Claudio Monteverdi. Desgraciadamente rara vez se dan hoy día sus obras, y, si se representaran, sorprenderían a nuestros actuales aficionados a la ópera como poco más que piezas de museo. Desde el punto de vista ventajoso en que nos encontramos, el estilo de Monteverdi resulta limitado de recursos: consiste en su mayor parte en lo que llamaremos recitativo. Hoy día consideramos de poco interés el recitativo de una ópera y aguardamos siempre al aria que le sigue para despabilarnos. Para nuestro modo de ver, las óperas de Monteverdi están exentas de arias, de modo que parecen no ser otra cosa que un largo recitativo con alguno que otro interludio orquestal. Pero lo muy extraordinario del recitativo de Monteverdi es su carácter. Suena absolutamente a cosa verdadera, está sentido de manera

asombrosa. A pesar de que aparece casi en los mismísimos momentos de nacer la nueva forma, nadie después de Monteverdi fue capaz, de poner palabras en música de un modo tan sencillo, conmovedor y convincente. Al escuchar a Monteverdi es necesario entender el significado de la letra, pues es mucha la intención que el compositor pone en ella. Lo mismo sucede mucho después en la historia de la ópera, cuando ciertos compositores vuelven al ideal operístico de Monteverdi.

La nueva forma artística, que tan felizmente había comenzado, se extendió gradualmente de Italia a otros países. Primero pasó de Venecia a Viena y de Viena a París, Londres y Hamburgo. Ésos fueron los grandes centros operísticos por los años de 1700. Para entonces la ópera ya había virado con respecto al prototipo monteverdiano. La letra se volvió menos importante cada vez, mientras se ponía todo el énfasis en el lado musical de la ópera. La nueva forma condensó en lo que ahora consideramos como arias la emoción despertada por la acción, y esas arias se unieron por medio de pasajes de recitativo. Pero no hay que confundir esos pasajes con la especie monteverdiana de recitativo; eran recitativos ordinarios, prosaicos, destinados meramente a narrar la historia lo más rápidamente posible, para poder llegar al aria siguiente. El resultado fue una forma de ópera consistente en una colección de arias entremezcladas con recitativos. No había ningún intento de pintar con la música los sucesos que acaecían en la escena. Eso había de venir después.

El gran compositor de óperas en el siglo XVII fue Alessandro Scarlatti, padre del clavecinista Domenico, cuyas obras hemos comentado al examinar la forma binaria. El modelo de ópera que Scarlatti el viejo desarrolló lo enlazamos ahora con las óperas de Händel que habían de venir después. En este tipo de ópera el argumento importa poco, el drama es estático y la acción desdeñable. Todo el interés se centra en el cantante y la parte vocal, y la ópera se justifica solamente por su atractivo musical. Esa evolución resultó ser peligrosa, pues no pasó mucho tiempo sin que el natural deseo de los cantantes de convertirse en el centro de la escena condujese a serios abusos que hasta ahora no han sido de ningún modo extirpados por completo. La rivalidad entre los cantantes llevó a añadir a la línea melódica toda clase de gorgoritos y perifollos con el único propósito de exhibir las proezas del intérprete en cuestión.

Lo que siguió era inevitable. Como la ópera se había convertido en una forma artística tan formalista y antinatural, alguien tenía que surgir como

reformador. La historia de la ópera está salpicada de reformadores. Siempre hay alguien que trata de hacer a la ópera más real de lo que fue en la época inmediatamente anterior. El campeón de la reforma que quería corregir los abusos de la ópera haendeliana fue, como se sabe, Christoph Willibald von Gluck.

Gluck mismo había escrito muchísimas óperas en el estilo italiano convencional de su tiempo, antes de asumir el papel de reformador, de modo que sabía de qué hablaba cuando dijo que la ópera necesitaba que se la purificase. Gluck trató sobre todo de hacer más racional la ópera, de que ésta tuviese más sentido. En la vieja ópera, el cantante estaba por encima de todo y la música era la servidora del cantante; Gluck puso la idea dramática por encima de todo y escribió una música que era la servidora de las intenciones del texto literario. Cada acto había de ser una entidad en sí mismo, no una colección fantástica de arias más o menos impresionantes. Tendría equilibrio y contraste y una fluidez y continuidad que le darían coherencia en cuanto forma artística. Así, por ejemplo, el ballet no sería un mero divertimento introducido como tal, sino una parte integrante de la idea dramática de la obra.

Las ideas de Gluck sobre la reforma operística eran justas. Y lo que es más, fue capaz de incorporarlas a obras prácticas. *Orfeo y Eurídice*, *Armida*, *Alceste* son los nombres de algunas de sus más felices hazañas. En esas óperas creó una especie maciza, impasible, de música, que se ajustaba muy bien al asunto grandioso de muchas de sus obras. Y, concomitante con la impresión de monumentalidad, hay la de una calma extraordinaria, una clase de belleza tranquila que es única en la música y enteramente aparte de las frivolidades del medio operístico de su tiempo. No se han de clasificar como piezas de museo las obras de Gluck; son las primeras óperas de las que se puede decir que el tiempo no ha disminuido su efectividad.

Esto no quiere decir que Gluck haya sido completamente afortunado en su reforma. Sus óperas son, indudablemente, más racionales que las anteriores, pero quedaba mucho por realizar a los que habían de venir después. Su reforma no fue más que relativa; en muchos casos no hizo otra cosa que poner sus propias convenciones en lugar de las que estaban en curso antes de él. Pero, con todo eso, fue un genio de primer orden y consiguió establecer un ideal de ópera que señalase el camino a los reformadores futuros.

Mozart, el siguiente nombre grande de la historia operística, no fue, por naturaleza, un reformador. Lo que se espera encontrar en Mozart es la

perfección, sea el que fuere el medio que escoja para su obra. Las óperas de Mozart no son excepción, pues tienen en sí una abundancia de recursos mayor que la que se pueda hallar en cualquier ópera anterior a ellas. De *La flauta mágica* se habla a veces como de la ópera más perfecta que jamás se haya escrito. Su asunto se presta muy bien al tratamiento operístico, por su naturaleza fantástica. Es seria y cómica al mismo tiempo y combina un tesoro de inventiva musical con un estilo popular accesible a todos.

Una verdadera contribución de Mozart a esta forma fue el *finale* operístico. Es un efecto solamente posible en la ópera, esa escena final de acto en la que todas las principales figuras cantan al mismo tiempo, cada una acerca de una cosa distinta, y concluyen con un resonante *fortissimo* para satisfacción de todos los interesados. Mozart realizó ese truco típicamente musical de un modo tan definitivo y perfecto que todos los que después lo utilizaron —¿y quién no?— son deudores suyos. Debe de ser un efecto fundamental de la escritura operística, ya que hoy está exactamente tan vivo como en tiempos de Mozart.

También en otro respecto se adelantó Mozart a su época. Él fue el primer compositor que escribió una comedia con texto en lengua alemana. *El rapto del serrallo*, estrenada en 1782, es el primer hito en el camino que conduce directamente a la futura ópera alemana. Estableció el estilo para una larga serie de imitadores, entre los cuales se puede contar el Wagner de los *Meistersinger* (*Los maestros cantores*).

Richard Wagner fue el siguiente gran reformador de la ópera. Su propósito era, como lo había sido el de Gluck, racionalizar la forma operística. Imaginaba esta forma como la unión de todas las artes —que incluían la poesía, el drama, la música y las artes escénicas—, en fin, todo lo relacionado con la ópera espectacular bosquejada al comienzo de este capítulo. Quiso dar nueva dignidad a la forma operística y la llamó drama musical. El drama musical iba a diferenciarse de la ópera en dos aspectos importantes. En primer lugar, el número musical de rigor habría de abandonarse en favor de un fluir musical continuo que siguiese su ininterrumpido curso del principio a la conclusión del acto. La ópera de arias diversas unidas entre sí por el recitativo se abandonó en aras de un mayor realismo de la forma dramática. En segundo lugar, se introdujo el famoso concepto del *leitmotiv*. Por medio de la asociación de una determinada frase musical, o motivo, con cada personaje o idea del drama musical se aseguraría una mayor cohesión de los elementos musicales.

Pero lo más significativo del drama musical wagneriano es el papel asignado

a la orquesta. De ello tuve una muy pronunciada impresión un invierno en el Metropolitan, al oír una noche *Manon*, de Massenet, y a la siguiente *Die Walküre* (*La valquiria*), de Wagner. Con la obra del francés uno nunca ponía atención especial en la orquesta. Ésta hacía un papel en nada diferente al de un grupo de músicos de teatro en el foso de la orquesta; pero tan pronto comenzó a sonar la orquesta de Wagner, se tuvo la impresión de que la Philharmonic Symphony se había trasladado al Metropolitan. Wagner llevó la orquesta sinfónica al teatro de ópera, de tal manera que el interés principal no está a menudo en la escena, sino en el foso de la orquesta. Con frecuencia hay que escuchar a los cantantes como cosa solamente secundaria, mientras que la atención principal se pone en lo que «dice» la orquesta. Wagner fue por naturaleza un sinfonista que aplicó sus dotes sinfónicas a la forma de la ópera.

Queda la pregunta: «¿Logró Wagner la realidad en el teatro de ópera?» La respuesta tiene que ser: «No.» No la logró mejor que Gluck. Una vez más, convenciones diferentes reemplazaron a las que estaban en curso en tiempo del compositor. También podemos preguntar con justicia: «¿Logró Wagner aquella igualdad entre todas las artes que nunca se cansó de proclamar?» Aquí la respuesta es, otra vez: «No.» El honrado auditor que presencia una representación wagneriana saldrá forzosamente con la impresión de que aquello es más musical que dramático. Imagínese un libreto de Wagner con una música diferente: nadie demostraría el menor interés por él. Solamente porque es tan extraordinaria la música, es por lo que Wagner mantiene su dominio sobre el público. Lo supremo allí es la música; comparados con ella, los demás elementos del drama musical son endebles. El profesor Edward Dent, de Cambridge, expresó exactamente mis sentimientos con respecto a los méritos extramusicales del drama wagneriano. «Muchos disparates se han escrito —dice—, algunos ciertamente por el propio Wagner, sobre la significación filosófica y moral de sus óperas.» La prueba definitiva del drama musical, así como de la ópera, deberá ser el teatro mismo. Y es solamente el subyugador dominio de los recursos musicales manifestado por la obra de Wagner lo que la hace soportable en el teatro.

Sólo dos o tres contemporáneos pudieron competir con Wagner en su propio terreno. Verdi es el principal de ellos. Como Gluck, escribió un gran número de óperas italianas convencionales que el público aclamó desenfrenadamente, pero que encontraron poco favor entre los contemporáneos admiradores del drama musical. Mas en los últimos años ha habido por parte de los conocedores una

tendencia a volver a estimar la contribución de Verdi. Un tanto purificados, por no decir jorobados, con la escena estática y «filosófica» del drama musical, se encuentran ahora en posición de apreciar mejor las virtuosísticas dotes teatrales de un hombre como Verdi. Sus óperas eran, sin duda, demasiado tradicionales, demasiado fáciles y aun a veces demasiado vulgares; pero *conmovían*. Verdi fue un hombre nacido para el teatro; la pura eficacia de obras como *Aída*, *Rigoletto*, *Traviata* asegura a éstas un puesto permanente en el repertorio operístico.

El ejemplo de Wagner influyó un tanto en el propio Verdi al componer sus dos últimas obras, *Otello* y *Falstaff*, ambas escritas cuando el compositor pasaba de los setenta. Desechó el aria operística suelta, utilizó la orquesta de una manera menos ingenua, concentró su atención más directamente en los elementos dramáticos del enredo. Pero no abandonó su instintivo sentido de la escena. Por eso esas dos obras —asombrosos ejemplos de las facultades de un anciano— son en conjunto mejores modelos para la edificación del joven compositor de óperas que el drama musical —más teórico— de Wagner.

Mussorgsky y Bizet fueron capaces ambos de crear óperas dignas de comparación con las mejores de Verdi o Wagner. De los dos, las óperas del ruso son las que han tenido descendencia más copiosa. *Boris Godunof* fue la primera ópera nacionalista, escrita fuera de Alemania, que haya señalado un modo de salir del atolladero wagneriano. El *Boris* es operístico en el mejor sentido de la palabra. Su protagonista es el coro más bien que el individuo; su color está tomado de lo local ruso; la utilización del material folklórico típicamente ruso da frescura a su fondo musical. La escena del segundo cuadro que representa el atrio del Kremlin, con las habitaciones del Zar al fondo y la procesión de la coronación que cruza el escenario, es una de las más espectaculares que se hayan concebido jamás en el medio operístico.

La influencia del *Boris* ha sido lenta, porque la obra no se representó en la Europa occidental hasta el presente siglo. Pero Debussy debió de haber conocido su existencia durante las visitas que hizo a Rusia en su juventud^[44]. En todo caso, la influencia de Mussorgsky está patente en la única ópera de Debussy, *Pelléas et Mélisande*, que es el siguiente gran hito en la historia operística. Debussy volvió en *Pelléas* al ideal monteverdiano de la ópera; a las palabras del drama poético de Maeterlinck se le concedieron todos sus derechos. La música se destinó solamente a servir como de marco a las palabras, de modo que realizase su poético significado.

En cuanto a método y sentimiento, la ópera de Debussy fue la antítesis del drama musical wagneriano. Eso se ve inmediatamente cuando se compara la gran escena de *Tristán* con su análoga de *Pelléas*. En la ópera de Wagner, cuando los amantes se declaran por primera vez su amor, se produce una maravillosa efusión de emociones en términos de música; pero cuando Pelléas y Mélisande se declaran por primera vez su amor, se produce un silencio absoluto. Todo el mundo —cantantes, orquesta y compositor— está rendido de emoción. Esa escena es típica de la ópera entera: es el triunfo de la reticencia. Hay muy pocos pasajes *forte* en *Pelléas*—, toda la obra está bañada por una atmósfera de misterio y acerbidad. La música de Debussy añadió una nueva dimensión a la piececita de Maeterlinck. No se puede ya seguir imaginando la pieza separada de la música.

Quizá se deba precisamente a esa completa identidad de drama y música el que *Pelléas et Mélisande* haya quedado como un caso especial. No proporcionó ningún programa nuevo para la producción de subsiguientes óperas dentro de la misma tradición. (Pocos dramas hay tan a propósito para ser puestos en música.) Es más, el interés de *Pelléas* se confió en gran parte a aquellos que entienden el francés, pues mucha de la calidad de la obra depende de la comprensión del texto literario. Como *Pelléas* no tuvo casi descendencia, los rectores de la opinión musical llegaron a desinteresarse completamente por la forma operística y se volvieron a la sinfonía o el ballet como principales formas musicales.

Ya se han dado las razones que hubo para la renovación del interés por la ópera hacia el año de 1924. Todas las óperas escritas desde entonces están en plena reacción contra los ideales wagnerianos. Los compositores de ópera de hoy están de acuerdo por lo menos en un punto: la franca aceptación de las convenciones de la escena operística. Puesto que no hay esperanza posible de hacer «real» la ópera, han renunciado voluntariamente a todo intento de reforma. Parten valientemente de la premisa de que la ópera es una forma no-realista, y en lugar de deplorar ese hecho están decididos a utilizarlo. Tienen la convicción de que la ópera es, antes que nada, teatro y, como tal, exige un compositor que sea capaz de escribir música para la escena.

Después de *Pelléas*, la ópera más significativa es, según opinión de la mayoría de los críticos, *Wozzeck*, de Alban Berg. La ópera de Berg es sorprendente en varios aspectos. Berg, al igual que Debussy, tomó una pieza teatral como punto de partida. *Wozzeck* es la obra de un dramaturgo precoz del

siglo XIX, Georg Büchner. En veintiséis escenas breves narra Büchner la historia de un pobre diablo de soldado, de lo más bajo de la escala social, el cual, sin culpa alguna por su parte, lleva una vida de infortunio y no deja más que un rastro de infortunio tras de sí. Es un tema realista con un sentido social; pero, tal como lo trató Berg, se convirtió en realismo de otro orden. La impresión que sacamos es la de un realismo exaltado, lo que se llama a veces realismo expresionista. Todo en esa ópera está extremadamente condensado. Las escenas se suceden velozmente, relatando cada una algún momento dramático esencial y unidas y enfocadas todas ellas por la música intensamente expresiva de Berg.

Una de las razones de que en los círculos musicales se haya aceptado poco a poco esa original obra es el lenguaje de la música misma. Berg, como devoto discípulo de Arnold Schönberg, utilizó el sistema armónico atonal de su maestro. *Wozzeck* fue la primera ópera atonal que subió a la escena. Revelador de la fuerza dramática de la música es el hecho de que, a pesar de ser difícil de ejecutar y casi tan difícil de entender, se haya abierto camino tanto en Europa como en América. Debe mencionarse otro rasgo curioso de *Wozzeck* y de la última obra escrita por Berg antes de su muerte, su segunda ópera, *Lulú*. Berg tuvo la idea un tanto extraña de introducir en el cuerpo de sus óperas formas rigurosas de concierto, tales como el *passacaglia* y el rondó. Esa innovación de la forma operística no tiene más interés que el técnico, pues el público oye la obra sin darse cuenta de la presencia de esas formas subyacentes, lo cual fue exactamente la intención del compositor, según él mismo admitió. Como cualquier otra ópera, la obra de Berg domina la escena en virtud de su fuerza dramática.

Unas pocas óperas modernas se han apoderado de la imaginación pública a causa de su tratamiento de algún asunto contemporáneo. La primera de ellas fue *Jonny spielt auf* de Krřenek^[45], que gozó de una enorme boga durante algún tiempo. Resultaba muy picante para el público provinciano de Alemania que el héroe de una ópera fuese un negro director de una orquesta de *jazz* y que el compositor se atreviese a meter unas cuantas melodías de *jazz* en su partitura.

Kurt Weill desarrolló esa tendencia popularista en una serie que hizo época en la Alemania prehitleriana. Su obra más característica de aquel periodo fue la *Ópera de tres peniques*, con un eficaz libreto de Bert Brecht^[46]. Weill substituyó abiertamente las arias por «canciones» y la orquesta usual de ópera por una pseudo-orquesta de *jazz* y escribió una música tan ordinaria y trivial que no tardó

en andar silbándola todo vendedor de periódicos alemán. Pero lo que da a su obra una distinción de la que *Jonny spielt auf* carecía es que la música tiene verdadero carácter. Es una cáustica expresión en música del espíritu alemán de los años veinte, la Alemania desesperadamente desintegrada y degenerada de la posguerra, que George Grosz pintó con brutal franqueza. No nos engañemos con la trivialidad de Weill. Es una trivialidad intencionada y significativa para el que, como si dijéramos, sabe leer entre líneas y percibir la honda tragedia oculta en su carácter aparentemente despreocupado.

Una manifestación más de la ópera como comentario de lo social fue *The Consul*, del compositor italo-estadunidense Gian-Carlo Menotti. Es difícil profetizar cuánto durará esa tendencia. Pero a menos que los compositores sean capaces de universalizar su comentario y presentarlo en términos de drama escénico efectivo, ningún bien habrá traído el acercarse más la ópera a la vida cotidiana.

Este examen de la ópera moderna estaría incompleto si no hiciéramos mención de uno de los más prolíficos compositores contemporáneos de ópera, el francés Darius Milhaud. El empeño más ambicioso de Milhaud en ese terreno ha sido su ópera *Cristóbal Colón*, una cosa grandiosa y espectacular que se ha representado algunas veces en el extranjero, pero nunca en este país. Milhaud puede ser violento y lírico por turno, y ambas cualidades las ha utilizado con buen resultado en *El pobre marinero*, *Esther de Carpentras*, *Juárez y Maximiliano* y otras obras escénicas. Una idea justa de su fuerza dramática la podremos tener si escuchamos el trozo de sus *Coéforas* titulado *Invocación* y del cual hay discos en el comercio. Cantante y coro declaman rítmicamente, acompañados por toda una batería de instrumentos de percusión. El efecto es absolutamente irresistible y señala nuevas posibilidades, aún no sondeadas, para la ópera del futuro.

Si algunos de mis lectores dudan todavía de la viabilidad de la ópera moderna o de la música teatral en general, les ruego que consideren este hecho definitivo. Tres de las obras que resultaron ser piedras miliarenses en el desarrollo de la música nueva fueron obras destinadas a la escena. El *Boris* de Mussorgsky, el *Pelléas* de Debussy y la *Consagración de la Primavera* de Stravinsky, todas han contribuido al progreso de la música. Muy bien pudiera ser que el nuevo paso hacia delante se dé en el teatro más bien que en la sala de conciertos.

Queda todavía la cuestión de la ópera en Norteamérica o, para ser más exactos, de la ópera norteamericana. Algunos de nuestros escritores han

expuesto, con mucha razón, la teoría de que las películas ocupan legítimamente en la escena norteamericana el puesto de la ópera. Para ellos la ópera es una manifestación artística típicamente europea que no se ha de trasplantar a suelo norteamericano. Pero, desde el punto de vista del compositor, la ópera no deja de ser una forma fascinante, como quiera que se mire. Si se la ha de trasplantar con ciertas probabilidades de éxito, dos cosas tendrán que ocurrir: que los compositores sean capaces de encajar el inglés en una línea melódica que no falsee el ritmo natural de la lengua y que las representaciones operísticas sean más frecuentes de lo que son hoy en nuestro país. Es un hecho positivo que algunas de las aventuras operísticas más sanas, tales como *Cuatro santos en tres actos*, de Thomson y Stein o *La cuna se mecerá*, de Marc Blitzstein, llegaron a la escena sin el apoyo de ninguna organización operística establecida. Quizás el futuro de la ópera norteamericana esté *fuera* de los teatros de ópera^[47]. Pero en cualquier caso, estoy seguro de que todavía no hemos visto el final de esa forma, ni aquí ni en el extranjero.

9. La música contemporánea

Una y otra vez se plantea la pregunta de por qué tantos melómanos se sienten desorientados cuando escuchan la música contemporánea. Parecen aceptar con ecuanimidad la idea de que las obras de los compositores de la actualidad no se hicieron para ellos. ¿Por qué? Porque, sencillamente, «no la comprenden». Tal como recientemente dijo un no profesional, «demasiados melómanos retroceden cuando se les dice que una pieza de música es “moderna”». Antes —hasta mediados de los años veinte, poco más o menos— todavía la nueva música de tendencia progresista fue agrupada, indiscriminadamente, bajo el marbete «ultramoderna». Aún hoy persiste la idea de que lo «clásico» y lo «moderno» representan dos estilos musicales irreconciliables, el primero de los cuales plantea problemas comprensibles, el otro abunda en problemas insolubles.

Lo primero que debe recordarse es que los artistas creadores, en general, constituyen un grupo serio y profesional: su propósito no es desconcertar a nadie. Esto, a su vez, presupone de parte del melómano un criterio abierto, buena voluntad y cierta confianza, *a priori*, en aquello que va a escuchar. Los compositores varían enormemente en su ámbito y gama, en temperamento y expresión. Por ello, la música contemporánea no constituye sólo una índole, sino muchas clases distintas de experiencia musical. También debemos tener eso presente. Algunos compositores de la actualidad son muy fáciles de comprender, en tanto que otros pueden resultar difíciles, o bien, distintas piezas de un mismo compositor pueden caer en la una o en la otra categoría. En el medio se encuentran muchos autores contemporáneos, que van desde totalmente accesibles hasta bastante difíciles.

Colocar toda esta música bajo el marbete de «moderna» resulta una injusticia patente y sólo puede producir confusiones. Por tanto, acaso resulte útil poner

cierto orden en el aparente caos de las composiciones contemporáneas, separando a algunos de sus más destacados exponentes, según su grado relativo de dificultad para la comprensión de sus idiomas respectivos:

Muy fáciles: Shostakovitch y Jachaturian, Francis Poulenc y Erik Satie; en sus primeras obras, Stravinsky y Schönberg; Virgil Thomson.

Bastante accesibles: Prokófiev, Villa-Lobos, Ernest Bloch, Roy Harris, William Walton, Malipiero, Britten.

Considerablemente difíciles: El Stravinsky de sus últimas obras, Béla Bartók, Milhaud, Chávez, William Schuman, Honegger, Hindemith, Walter Piston.

Muy difíciles: Schönberg, en las obras de su madurez; Alban Berg, Anton Webern, Varese, Dallapiccola, Krenek, Roger Sessions y, a veces, Charles Ives.

No es esencial que esté usted de acuerdo con estas apreciaciones comparativas. Simplemente pretenden indicar al lector que no toda la música nueva debe ser considerada como igualmente inaccesible. La escuela dodecafónica de Schönberg es la más peliaguda, aun para los músicos. Para apreciar al Stravinsky de sus últimas obras se deben amar el estilo, la precisión, la personalidad; para gustar de Milhaud o de Chávez se precisa una afición a las sonoridades bien sazoadas. Hindemith y Piston exigen un oído contrapuntístico; Poulenc y Thomson, ingenio e inteligencia; Villa-Lobos, la intuición de lo exuberante y pintoresco.

Después, el primer requisito es diferenciar a los compositores, tratando de oír a cada uno por separado, de acuerdo con lo que cada cual desea comunicarnos. ¡Los compositores no son intercambiables! Cada uno tiene su propio objetivo, y el auditor inteligente hará bien en tener presente tal objetivo.

También debemos tener en cuenta esta clarificación de objetivo cuando distingamos los placeres musicales que pueden derivarse de la música antigua y de la nueva. El melómano no iniciado seguirá considerando peculiar la música contemporánea mientras persista en tratar de oír la misma clase de sonidos u obtener la misma índole de deleite musical que obtiene de las grandes obras de los maestros del pasado. Esto es esencial. Mi amor a la música de Chopin y de Mozart es tan grande como el de cualquiera; pero me sirve de poco cuando me siento a escribir mi propia música, porque su mundo no es el mío, y su idioma musical me es ajeno. Los principios subyacentes en su música son tan válidos hoy como lo fueron en su propia época, pero con aquellos mismos principios se puede obtener, y se obtiene, un resultado totalmente distinto. Al enfrentarnos a

una obra actual de pretensiones serias, debemos comprender, primero, cuál es el objetivo del compositor, y luego disponernos a oír una especie de tratamiento distinto del que fue habitual en el pasado.

Al tratar los elementos y las formas de la música, hemos citado varios ejemplos para mostrar cómo los compositores recientes han adaptado y extendido nuestros recursos técnicos para sus propios fines de expresión. Estas extensiones de los procedimientos habituales necesariamente exigen al auditor la capacidad de prestarse, por instinto o por preparación, a escuchar un idioma no familiar. Por ejemplo, si usted es de los que rechazan una pieza porque le resulta muy disonante, ello probablemente indica que su oído está insuficientemente acostumbrado al vocabulario musical de nuestra época, y necesita más práctica, es decir, más preparación para escucharla. (Siempre existe la posibilidad de que haya culpa de parte del compositor, por haber escrito disonancias no inspiradas o simplemente caprichosas.)

Al seguir una nueva obra, el contenido melódico —o su ausencia aparente— puede ser causa de confusión. El auditor acaso eche de menos la tonada que puede tararearse. Es posible que las melodías de hoy sean «incantables», especialmente en la escritura instrumental, aun cuando sólo se deba ello a que van mucho más allá de las limitaciones de la voz humana. O acaso se deba a que son excesivamente tortuosas, o sincopadas, o fragmentarias, para tener un atractivo inmediato. Éstos son atributos expresivos que, temporalmente, pueden dejar perplejo al auditor; pero el compositor, dado el ámbito ensanchado de la invención melódica contemporánea, no puede regresar a la escritura melódica, sencilla, a veces obvia, de antaño. Si reconocemos talento a un compositor, las repetidas audiciones de su obra pondrán de manifiesto el atractivo, a largo plazo, de su línea más intrincada.

Finalmente, hay un reproche que se repite más que ningún otro; a saber, que la música de hoy parece evitar todo sentimiento, que es simplemente cerebral e inteligente, no emocionalmente significativa. En un breve párrafo no podemos tratar adecuadamente este persistente error. Si la obra de un compositor contemporáneo le parece al auditor fría e intelectual, el auditor debe preguntarse si no está aplicándole normas de comparación que realmente ya no proceden. La mayoría de los melómanos no sabe hasta qué grado se halla bajo el influjo del enfoque romántico a la música. Nuestros públicos han llegado a identificar el romanticismo musical del siglo XIX con el propio arte de la música. Como el

romanticismo constituyó, y aún constituye, una expresión tan poderosa, suelen olvidar que durante cientos de años, antes de que floreciera el romanticismo, se escribió gran música.

Y sucede que una proporción considerable de la música de hoy tiene nexos estéticos más íntimos con aquella música anterior, que con la de los románticos. El camino de los mejores románticos, con su calor e ímpetu tan personal y sin inhibiciones, no es nuestro camino. Aun aquel segmento de la música contemporánea que claramente conserva tonalidades románticas tiene buen cuidado de expresarse más discretamente, sin ninguna exageración. Y así debe ser, pues es una verdad evidente que el movimiento romántico ya había llegado a su clímax al terminar el siglo pasado, y que nada fresco podía sacarse de él.

La transición del romanticismo a un ideal musical más objetivo se realizó gradualmente. Como los propios compositores encontraron difícil el rompimiento, no debemos asombrarnos de que el público en general sólo haya aceptado lentamente todo aquello que implicaba lo que estaba ocurriendo. El siglo XIX fue el siglo romántico por excelencia, de un romanticismo que encontró su expresión más característica en el arte de la música. Ello acaso explique la continua renuencia del público melómano a reconocer que con el nuevo siglo había de nacer una clase distinta de música. Y sin embargo, sus colegas en el mundo de la literatura no esperan que André Gide o Thomas Mann o T. S. Eliot nos conmuevan con los acentos de Víctor Hugo o de Walter Scott. Entonces, ¿por qué hemos de esperar que Bartók o Sessions canten con la voz de Brahms o de Tchaikovsky? Cuando una pieza contemporánea le parezca seca y cerebral al lector, cuando aparentemente exprese poco sentimiento, hay una gran posibilidad de que el lector esté siendo insensible al característico idioma musical de su propia época.

Ese idioma musical —de ser realmente vital— sin duda incluirá un lado experimental y controvertible. Y, ¿por qué no? ¿Por qué ocurre que el típico melómano de nuestra época sea al parecer tan renuente a considerar una composición musical como, posiblemente, todo un desafío? Cuando yo oigo una nueva pieza de música que no comprendo, quedo intrigado; deseo entrar en contacto con ella nuevamente, a la primera oportunidad. Es un desafío; mantiene vivo mi interés en el arte de la música. Si después de repetidas audiciones una obra no me dice nada, no por ello concluyo que los compositores modernos se encuentran en una condición lamentable. Simplemente, concluyo que esa pieza

no es para mí.

A pesar de todo, ya he observado, tristemente, que mi propia reacción no es la típica. La mayoría de la gente parece disgustarse por el lado controvertible de la música; no desean ver perturbados sus viejos hábitos. Se valen de la música como de un diván; desean sentirse mecidos por ella, relajados y consolados de las tensiones de la vida cotidiana. Pero la música sería nunca pretendió ser un soporífero. La música contemporánea, especialmente, ha sido creada para despertar al auditor, no para ponerlo a dormir. Pretende sacudir y excitar al auditor, conmoverlo, aun dejarlo exhausto. Pero ¿no es esa clase de estímulo la que se busca en el teatro, o por la que se compra un libro? Entonces, ¿por qué hacer una excepción con la música?

Bien puede ser que la nueva música suene como algo peculiar, por la única razón de que, en el curso de la audición ordinaria, se oye tan poco de ella en comparación con la cantidad de la música tradicional que se ejecuta año tras año. Los programas de radio y de los conciertos, los anuncios de los fabricantes de discos y de sus representantes, los habituales programas escolares, todos ellos parecen convenir, acaso inconscientemente, en la idea de que la música «normal» es la música del pasado, la música que ha demostrado su valía. Un cálculo generoso indica que tan sólo una cuarta parte de la música que escuchamos puede ser llamada contemporánea, y tal cálculo se aplica principalmente a la música que se oye en los grandes centros musicales. En tales circunstancias es probable que la música contemporánea siga pareciendo «peculiar», a menos que quien la escucha esté dispuesto a hacer el esfuerzo extra necesario para romper la barrera de la no familiaridad.

No sentir la necesidad de participar en la expresión musical de la propia época es cerrarse a una de las experiencias más emocionantes que puede darnos el arte de la música. La música contemporánea nos habla como ninguna otra música puede hacerlo. Es la música antigua —la música de Buxtehude y de Cherubini— la que debiera parecernos distante y ajena, no la de Milhaud y de William Schuman. Pero ¿no es universal la música? Acaso el lector pregunte, ¿qué puede decirnos el compositor vivo que no pueda encontrarse, en términos bastante análogos, en la música anterior? Todo depende del punto de visión: lo que vemos produce mayores extremos de tensión y distensión, un optimismo más vivo, un pesimismo más gris, clímax de abandono y de histeria explosiva, variedad colorística, sutilezas de luz y sombra, un sentido relajador del humor, que a veces llega a lo grotesco, texturas apretadas, panoramas abiertos,

«dolorosos» anhelos, una deslumbrante brillantez. Indudablemente, varios matices y gradaciones de todo ello tienen su equivalente en la música antigua; pero ningún auditor sensitivo podría confundirlos jamás. Habitualmente reconocemos el periodo al que pertenece una composición en alguna parte esencial de su fisonomía. Es lo único y exclusivo de toda autentica expresión artística la que hace inconcebible toda aproximada duplicación en cualquier otro periodo. Ésta es la razón por la cual el melómano que desdeña la música contemporánea está privándose a sí mismo del goce de una experiencia estética imposible de obtener de otra manera.

La clave de nuestra comprensión de la nueva música es: repetidas audiciones. Por fortuna para nosotros, la abundancia de los discos de larga duración nos facilita enormemente las cosas. Muchos melómanos han atestiguado el hecho de que la incomprensibilidad gradualmente cede ante la familiaridad que sólo pueden darnos repetidas audiciones. Sea como fuere, no hay modo mejor de averiguar si la música contemporánea habrá de tener significación para nosotros.

10. La música de películas

La música de películas constituye un nuevo medio musical que puede ejercer una fascinación propia. En realidad, es una nueva forma de música dramática — relacionada con la ópera, el ballet, la música incidental para el teatro— en contradistinción con la música de concierto, sinfónica o de cámara. Como forma nueva, abre posibilidades inexploradas para los compositores, y plantea algunas preguntas interesantes al aficionado al cine.

Millones de cinéfilos consideran como algo natural el acompañamiento musical de una película dramática, hasta un grado injustificado. Cinco minutos después de terminada la película, no podrían decir si han oído música o no. Preguntarles si consideran que la música era interesante, o tan sólo adecuada, o verdaderamente horrible, sería causarles un complejo de inferioridad. Pero después, posiblemente como autoproyección, viene la pregunta: «¿Verdad que no se supone que uno esté escuchando la música? ¿O no se supone que trabaje en el inconsciente, sin tener que escucharla directamente, como si se estuviera en un concierto?»

Ninguna discusión de la música de una película llega muy lejos sin que antes se plantee este problema: ¿Se debe escuchar la partitura de una película? Si el lector es un músico, no hay problema, porque lo más probable es que no pueda menos que escuchar. Para mí, más de una buena película ha sido arruinada por una partitura deficiente. ¿Ha pasado usted por la misma experiencia? ¿Sí? Entonces, puede felicitarse a sí mismo: usted, definitivamente, tiene oído musical.

Pero es el espectador medio, tan absorto en la acción dramática que no se da cuenta de la música de fondo, el que quiere saber si se está perdiendo algo. La música depende de su grado de percepción musical en general. El grado de

orientación auditiva es el que determinará el placer que pueda obtenerse absorbiendo el acompañamiento musical como parte integral de la impresión combinada de la película.

Saber más de lo que ocurre en la partitura de una película puede ayudar al auditor a obtener más placer. Por fortuna, el proceso no es tan complejo que no se le pueda bosquejar brevemente.

Al prepararse a componer la música, lo primero que el compositor debe hacer, desde luego, es ver la película. Casi todas las partituras musicales se escriben *después* de terminada la película. La única excepción a esto ocurre cuando el guion pide una música realista, es decir, música visualmente cantada o actuada o bailada en la pantalla. En tal caso, la música debe componerse antes de fotografiar la escena. Entonces, será grabada, y la escena en cuestión filmada contra la grabación. Así, cuando se ve a un actor cantando, actuando, o danzando, tan sólo está simulando, por lo que al sonido respecta, pues la música ya ha sido registrada.

La primera proyección de la película es para el compositor, habitualmente, un momento solemne. Después de todo, tendrá que vivir con ella durante varias semanas. La solemnidad de la ocasión es realzada por el público exclusivo que ve la película con él: el productor, el director, el jefe musical del estudio, el editor de la película, el cortador de música, el director de la música, el orquestador... de hecho, todos los que tienen que ver con la grabación de la película.

El propósito de esta primera proyección es decidir cuánta música se necesitará, y dónde deberá entrar. (En la jerga técnica, esto se llama *spotting*.) Como ninguna partitura de fondo es continua durante toda la longitud de una película (ello constituiría una ópera filmada, forma cinematográfica, casi no explotada), la partitura consistirá, normalmente, en secuencias separadas, cada una de las cuales durará desde unos cuantos segundos hasta varios minutos. Una secuencia de siete minutos de duración sería ya excepcional. Pero la partitura, integrada por, quizá, treinta o más de tales secuencias, puede sumar de cuarenta a noventa minutos de música.

Mucha discusión, mucho toma y daca serán necesarios antes de llegar a las decisiones finales respecto al *spotting* de la película. Es prudente hacer un uso moderado del poder de la música, ahorrándola para los puntos absolutamente esenciales. Un buen compositor sabe cómo jugar con los silencios, sabe que suprimir la música a ratos puede ser más efectivo que todo sonido que la banda

musical pueda producir.

Por otra parte, el productor-director se inclina más a pensar en la música por su inmediato valor funcional. A veces, tiene otros motivos: algo que esté mal en una escena, como un trozo mal actuado, como un parlamento realmente malo, como una pausa embarazosa; en secreto, espera que ello quede compensado por un buen compositor. Se han conocido productores que esperan que una película sea salvada por una buena partitura. Pero el compositor no es un mago; sería injusto esperar de él que hiciera más que dar mayor potencia, por medio de su música, a los valores dramáticos y emocionales de la película.

Cuando está bien hecha, es indudable que una partitura musical puede ayudar enormemente a una película. Se puede demostrar ello como en un laboratorio, mostrando a un público una escena culminante sin la música, y luego, nuevamente, con banda de sonido. Brevemente enumeraremos así ciertos modos en que la música sirve a la pantalla:

1. *Crea una atmósfera más conveniente de tiempo y lugar.* No es que todos los compositores de Hollywood se preocupen por tal nimiedad. Demasiado a menudo, sus partituras son intercambiables: un drama medieval del siglo XIII y una moderna batalla de sexos reciben un tratamiento similar. La rica textura sinfónica de fines del siglo XIX sigue siendo la influencia dominante. Pero hay excepciones. Recientemente, la película de vaqueros ha empezado a tener su propia atmósfera musical, generalmente derivada de la canción folclórica.
2. *Subrayar refinamientos psicológicos: los pensamientos no expresados de un personaje o las repercusiones no vistas de una situación.* La música puede influir sobre las emociones del espectador, haciendo a veces de contrapunto a lo que ve, con una imagen auditiva que indica lo contrario de las imágenes. Esto no es tan sutil como puede parecer. Un acorde disonante bien colocado puede modificar la actitud del espectador en mitad de una escena sentimental, o un pasaje de las maderas, bien colocado, puede convertir el que parecía un momento solemne en digno de carcajadas.
3. *Servir como una especie de fondo neutro.* Ésta es realmente la música que se supone que no oímos, de esa clase que sirve para llenar los pasajes vacíos, como las pausas en una conversación. Ésta constituye la tarea más ingrata del compositor. Pero a veces, aunque nadie más pueda notarlo, obtendrá una satisfacción privada al pensar que música de poco valor intrínseco, por medio de una buena manipulación profesional, ha dado mayor vida y humanidad a

una sombra fantasmal proyectada en una pantalla. Eso es lo más difícil de hacer, como puede atestiguar cualquier compositor; este tipo de música tendrá que entretenerse por debajo del diálogo.

4. *Dar un sentido de continuidad.* El editor de películas sabe mejor que nadie cuánta ayuda puede prestarle la música para dar unidad a un medio visual que, por su naturaleza misma, continuamente está en peligro de desmembrarse. Donde más claramente se ve esto es en las escenas de montaje, cuando el uso de una idea musical unificadora puede salvar los breves pasajes de escenas desconectadas, para que no resulten caóticas.

5. *Sostener la estructura teatral de una escena, y redondearla con un sentido de finalidad.* El primer ejemplo que se nos ocurre es la música que suena al final de una película. Ciertos productores alardean de la falta de una partitura musical de su película, pero nunca he visto ni sabido de una película que terminara en silencio.

Tan sólo hemos analizado la superficie, sin mencionar siquiera los innumerables ejemplos de música utilitaria: bandas callejeras, pero que suenan fuera de la escena, la danza campesina, la del tiovivo, la música del circo, la del café, la de la chica de al lado que practica en el piano y similares. Todas éstas, y muchas otras, introducidas con una intención aparentemente naturalista, sirven para hacer variar sutilmente el interés auditivo de la banda de sonido.

Pero volvamos ahora a nuestro hipotético compositor. Habiendo determinado dónde empezarán y terminarán las diferentes secuencias musicales, pasa la película al cortador, quien prepara la llamada clave. La clave da al compositor una descripción detallada de la acción física de cada secuencia, más la entrada exacta, en tercios de segundos de tal acción, haciendo así posible para un compositor experimentado escribir toda una partitura sin volver a remitirse siquiera a la película.

El lego habitualmente cree que la parte más difícil de la tarea de componer para la película se relaciona con la «correspondencia» de la música y la acción. ¿No es ello una camisa de fuerza para el compositor? La respuesta, por dos razones, es no: en primer lugar, tener que componer música para acompañar a una acción específica constituye una ayuda, no un obstáculo, ya que la acción misma despierta, en un compositor con imaginación teatral, cierta música, en tanto que al escribir música absoluta carece de tal estímulo visual. En segundo lugar, la correspondencia es, generalmente, cuestión de

adaptaciones menores, pues el tejido musical en general ya habrá sido determinado.

Para el compositor de música de conciertos, el cambiar al medio del celuloide le tiende ciertas trampas especiales. Por ejemplo, la invención melódica, tan apreciada en la sala de conciertos, a veces puede constituir sólo una distracción en ciertas situaciones cinematográficas. Aun frasear a la manera del concierto, lo que normalmente subraya la independencia de las distintas líneas contrapuntísticas, puede ser toda una distracción si se aplica al acompañamiento de la pantalla. En la orquestación hay muchas sutilezas de timbre —distinciones que, se espera, serán escuchadas por su propia cualidad expresiva en una sala—, que resultan un desperdicio en la banda de sonido.

Como compensación por estas pérdidas, el compositor tiene otras posibilidades, algunas de ellas verdaderos trucos, que no pueden obtenerse, por ejemplo, en Carnegie Hall. Por ejemplo, al poner música a una sección de *La heredera*, logré sobreponer dos orquestas, una encima de otra. Ambas habían tocado la misma música en momentos distintos; una orquesta era sólo de cuerdas, la otra era perfectamente normal. Más tarde, ambas fueron combinadas, registrando simultáneamente las bandas adicionales y produciendo así una textura orquestal sumamente expresiva. Bernard Herrmann, uno de los más ingeniosos compositores para la pantalla, pidió (y obtuvo) ocho celestas —inaudita combinación en la Calle 57— para sugerir un trineo de invierno; el uso hecho por Miklos Rozsa de la «cámara de eco» —recurso para dar un aura fantasmal a tonalidades normales— fue muy celebrado, y subsiguientemente utilizado hasta el cansancio.

Efectos extraños pueden obtenerse haciendo que traslapen dos bandas musicales, de entrada y de salida. Como dos trenes que se cruzan, es posible pasar de entrada y de salida dos piezas diferentes. *El pony colorado* me dio una ocasión de valerme de esa especialidad cinematográfica. Cuando los ensueños de un chico hacen que las gallinas blancas se conviertan en blancos caballos de circo, la imagen visual se refleja en una imagen aural, haciendo que la música de las gallinas se transforme, a su vez, en música de circo, recurso que sólo podía lograrse por medio del traslape.

Supongamos ahora que la partitura musical ya está terminada, y lista para registrarse. La sala de registro es el lugar de los sueños de cualquier compositor. Hollywood ha reunido algunos de los más destacados ejecutantes del país; la música será bellamente tocada, y registrada con una perfección

técnica que no se encuentra en ninguna otra parte.

A la mayoría de los compositores les gusta invitar a sus amigos a la sesión de grabado de las secuencias importantes. La razón es que ni el compositor ni sus amigos volverán a oír, probablemente, la música como en un concierto, pues cuando se combine con la película, se cambiará la mayor parte de los niveles dinámicos. De otra manera, el producto terminado podría sonar como un concierto con imágenes. Al bajar los niveles dinámicos, algunos matices, algunas voces internas y sonidos bajos pueden perderse. Erich Korngold lo expresó bien: «La inmortalidad de un compositor de música de película dura desde la etapa de grabado hasta la sala de sonido.»

La sala de sonido es donde todas las bandas, con sonidos de cualquier especie, incluso el diálogo, se insertan en las máquinas para obtener una banda de sonido definitiva. Por lo que hace a la música, éste es un proceso delicado, pues tan sólo un cabello separa el «demasiado alto» del «demasiado bajo». Los ingenieros de sonido, que manipulan los aparatos de control de volumen, no siempre tienen la sensibilidad musical que desearían los compositores. Lo que se necesita es una nueva especie, un mezclador de sonido que sea mitad músico y mitad ingeniero; y aun entonces siempre será problemática la mezcla de diálogo, música y sonidos realistas de todas clases.

En vista de estos inconvenientes para el perfecto sonido de la música, tan sólo es natural que el compositor a menudo tenga esperanzas de lograr hacer una *suite* de concierto a partir de la partitura de la película. Hay una tendencia a creer que las partituras de películas no son un material apropiado para música de concierto. La idea es que, apartada de su justificación visual, tal música resulta insípida.

Personalmente, yo dudo mucho de que pueda establecerse cualquier regla fija que cubra todos los casos. Habrá que juzgar por sus propios méritos cada partitura; indudablemente, los temas que requieran un tipo más continuo de desarrollo musical en una atmósfera unificada se prestarán mejor que otros a su readaptación para la sala de conciertos. Rara vez resulta concebible que la música de una película pueda extraerse sin mucho retoque. Pero si buenas suites, como la *Peer Gynt*, de Grieg, pueden obtenerse a partir de música incidental del siglo XIX, no veo por qué no ha de esperarse que un compositor del siglo XX pueda lograrlo a partir de una partitura de película.

En cuanto a la partitura, tan sólo es en la sala cinematográfica donde el

compositor, por vez primera, siente todo el efecto de lo que ha realizado, pone a prueba el efecto dramático de sus partes favoritas, aprecia la curiosa importancia o falta de importancia del detalle, es allí donde acaso desee haber hecho ciertas cosas de otro modo, y donde se sorprende de que otras partes resulten mejor de lo que había creído. Pues, en suma, el arte de combinar las imágenes cinematográficas con sonidos musicales sigue siendo un arte misterioso. Y uno de los elementos más misteriosos es la reacción del aficionado al cine: millones estarán escuchando, pero nunca puede saberse cuántos realmente estarán percibiendo. La próxima vez que vaya usted al cine, no deje de ponerse del lado del compositor.

11. Del compositor al intérprete y de éste al oyente

Hasta aquí, este libro se interesó en su mayor parte por la música en abstracto. Pero casi toda situación musical, prácticamente considerada, implica tres factores distintos: un compositor, un intérprete y un oyente. Ellos forman un triunvirato, ningún miembro del cual está completo sin los otros dos. La música comienza por un compositor, pasa por un intérprete como medio y termina por ti, el oyente. En último análisis, se puede decir que en la música todo va dirigido a ti, el oyente. Por tanto, para escuchar inteligentemente tienes que entender bien no sólo tu papel sino también los del compositor y el intérprete y con qué contribuye cada uno a la suma total de una experiencia musical.

Comencemos por el compositor, va que la música de nuestra civilización comienza por él. ¿Para qué, después de todo, escuchamos cuando escuchamos a un compositor? No tiene que narrarnos una historia, como el novelista; no tiene que «copiar» la naturaleza, como el escultor; su obra no tiene que desempeñar una función práctica inmediata, como el dibujo del arquitecto. ¿Qué es, pues, lo que nos da? Una sola respuesta me parece posible: se nos da a sí mismo. La obra de todo artista es, por supuesto, una expresión de sí mismo, pero ninguna tan directa como la del músico creador. Él nos da, sin relación con «acontecimientos» exteriores, la quintaesencia de sí mismo, esa porción que entraña la expresión más plena y profunda de sí mismo en cuanto hombre y de su experiencia en cuanto semejante nuestro.

Recuerde siempre el oyente que cuando escucha la creación de un compositor está escuchando a un hombre, a un determinado individuo con su particular personalidad. Porque el compositor, si ha de ser de alguna valía, deberá tener personalidad propia. La música podrá ser de mayor o menor importancia, pero en caso de ser significativa siempre reflejará esa personalidad.

Ningún compositor puede poner en su música valores que no posea como hombre. Su carácter podrá estar entreverado de humanas flaquezas —como el de Lully o el de Wagner, por ejemplo—, pero todo lo que haya de fino en su música provendrá de todo lo que haya de fino en él en cuanto hombre.

Si examinamos más atentamente esta cuestión del carácter individual del compositor, descubriremos que está formado en realidad por dos elementos distintos: la personalidad con que nació el compositor y el influjo de la época en que vive. Porque, evidentemente, cada compositor vive en una cierta época y cada época tiene también su carácter. Cualquiera que sea la personalidad del compositor, ella se expresa dentro del marco de su época. Es la reacción recíproca entre personalidad y época lo que da por resultado la formación del estilo del compositor. Dos compositores de personalidades enteramente análogas que viviesen en épocas diferentes producirán inevitablemente música de estilos diferentes. Así pues, cuando hablamos del estilo de un compositor nos estamos refiriendo al resultado combinado de un carácter individual y una época determinada.

Quizá se aclare más esta importante cuestión del estilo musical si la aplicamos a un caso concreto. Tomemos a Beethoven, por ejemplo. Una de las características más evidentes de su estilo es la rudeza. Beethoven, como hombre, tenía fama de ser un individuo brusco y rudo. En todo caso, por el solo testimonio de su música sabemos que es un compositor de carácter osado y tosco, una verdadera antítesis de lo suave y lo melifluido. Pero además, ese carácter rudo de Beethoven adoptó diferente expresión en los diferentes periodos de la vida del compositor. La rudeza de la *Primera Sinfonía* es diferente de la de la *Novena*. Es una diferencia de épocas. El primer Beethoven era rudo dentro de los límites de una manera clásica dieciochesca, mientras que el Beethoven maduro experimentó la influencia de las tendencias liberadoras del siglo XIX. Por eso es por lo que, al examinar el estilo de un compositor, debemos tener en cuenta su personalidad tal como la refleja la época en que vivió. Hay tantos estilos como compositores, y cada compositor importante tiene varios estilos diferentes que corresponden a las influencias de su tiempo y a la maduración de su propia personalidad.

Si es esencial para el oyente comprender la cuestión del estilo musical aplicada a la obra de un compositor, aún lo es más para el intérprete. Porque el intérprete es, musicalmente, una especie de agente de negocios. Lo que oye el

auditor no es tanto el compositor como el concepto que el compositor tiene el intérprete. El contacto del escritor con su lector es directo; el cuadro del pintor no necesita más, para que se vea, que colgarlo bien. Pero la música, al igual que el teatro, es un arte que, para que viva, necesita ser reinterpretado. El pobre compositor, una vez que ha terminado su composición, tiene que entregarla a las benignas mercedes de un artista intérprete, el cual, no hay que olvidarlo nunca, es un ser dotado de una naturaleza musical y una personalidad propias. Por tanto, el oyente lego sólo podrá juzgar cabalmente una interpretación si es capaz de distinguir entre el pensamiento del compositor, idealmente hablando, y el grado de fidelidad con que el intérprete reproduce ese pensamiento.

El papel del intérprete no deja lugar a discusiones. Todos estamos de acuerdo en que el intérprete existe para servir al compositor, para asimilar y volver a crear el «mensaje» del compositor. La teoría es bastante clara; lo que necesita elucidación es su aplicación en la práctica.

La mayoría de los intérpretes de primer orden están hoy equipados en cuanto a técnica en un grado más que suficiente para todo lo que se les pueda exigir. De suerte que, en la mayoría de los casos, la habilidad técnica se da por descontada. El primer problema interpretativo real lo plantean las notas mismas. La notación musical, en el estado en que hoy se halla, no es una transcripción exacta del pensamiento del compositor. No puede serlo, porque es demasiado vaga y permite desviaciones demasiado amplias en las cuestiones individuales de gusto y preferencia. A causa de eso, el intérprete está siempre ante el problema de qué grado de fidelidad se espera de él para con la música escrita. Los compositores son humanos y se sabe que han incurrido en inexactitudes de notación y en omisiones importantes. También se sabe que han cambiado de opinión en cuanto a sus propias indicaciones de *tempo* y dinámica. Por tanto, los intérpretes tienen que hacer uso de su inteligencia musical ante la música escrita. Por supuesto que es posible la exageración en los dos sentidos: apegarse demasiado estrictamente a las notas o desviarse demasiado de ellas. Probablemente se resolvería hasta cierto punto el problema si se dispusiera de una manera más exacta de escribir una composición. Pero aun así, todavía quedaría sujeta la música a una multitud de interpretaciones diferentes.

Porque, después de todo, una composición es un organismo. Es una cosa que vive, no una cosa estática. Por eso es por lo que puede ser vista bajo diferentes luces y desde diferentes puntos por los diversos intérpretes y aun por un mismo intérprete en diferentes momentos. La interpretación es en sumo grado una

cuestión de énfasis. Cada pieza tiene una cualidad esencial que no debe ser traicionada por la interpretación. Toma esa cualidad de la naturaleza misma de la música, la cual se deriva de la personalidad del propio compositor y de la época en que fue escrita. En otras palabras, cada composición tiene su propio estilo, al cual debe ser fiel el intérprete. Pero cada intérprete tiene también su personalidad propia, de modo que el estilo de una pieza lo oímos tal como lo refracta la personalidad del intérprete.

La relación entre el ejecutante y la composición que él vuelve a crear es, por tanto, delicada. Cuando el intérprete inyecta a un grado inexcusable su personalidad en una ejecución, surgen los equívocos. En estos últimos años, la mera palabra «interpretación» ha caído en descrédito. Desalentados y fastidiados por las exageraciones y falsificaciones de los intérpretes a lo «prima donna», un cierto número de compositores, con Stravinsky como cabecilla, han dicho, en efecto: «No queremos ninguna de esas llamadas interpretaciones de nuestra música; no haga más que tocar las notas; no añadan ni supriman nada.» Aunque es bien clara la razón de esa admonición, me parece que representa una actitud nada realista por parte de los compositores. Porque no es posible que ningún cumplido intérprete toque una pieza de música, ni aun siquiera una frase, sin añadirle algo de su propia personalidad. Para decirlo de otro modo, los intérpretes tendrían que ser autómatas. Es inevitable que cuando ejecutan música la ejecutan a su manera. Y al hacerlo así no tienen por qué falsificar las intenciones del compositor; no hacen más que «leer» la música con las inflexiones de su propia voz.

Pero hay más razones, y más profundas, para las diferencias de interpretación. Es indudable que una sinfonía de Brahms, interpretada por dos directores de primer orden, puede variar efectivamente sin ser infiel a las intenciones de Brahms. Es interesante que rumiemos por qué eso ha de ser cierto.

Tomemos, por ejemplo, dos de los intérpretes notables de nuestros días: Arturo Toscanini y Serge Koussevitzky^[48]. Son dos personalidades totalmente diferentes, hombres que piensan diferentemente, que se emocionan de diferente manera con las cosas, cuya filosofía de la vida es diferente. Es de esperar, pues, que cuando manejen las mismas notas sus interpretaciones discrepen considerablemente.

El director italiano es un clásico por naturaleza. Un cierto despegue es parte

esencial del carácter del clásico. La primera impresión que nos produce es curiosa: Toscanini parece no hacerle absolutamente nada a la música. Sólo después de un rato de haber estado escuchando es cuando empieza a apoderarse de nosotros la sensación de que allí hay un arte que oculta al arte. Toscanini trata la música como si ésta fuese un objeto. La música parece encontrarse al fondo del escenario, donde la podemos contemplar para deleite nuestro. En torno de ella hay una maravillosa sensación de despegue. Y, sin embargo, es música todo el tiempo, la más apasionada de las artes. Con Toscanini, el énfasis está siempre en la línea, en la estructura como un todo, nunca en el detalle o en el compás aislado. La música se mueve y vive por sí y para sí, y nos consideramos afortunados con poder contemplarla vivir de ese modo.

Por el otro lado, el director ruso es un romántico por naturaleza. Se mete en cuerpo y alma en la música que interpreta. Hay poco de calculador en él. Tiene el fuego, la pasión, la imaginación dramática y la sensualidad del verdadero romántico. Para Koussevitzky toda obra maestra es un campo de batalla en el que él capitanea el gran combate y del cual podemos estar seguros que el espíritu humano surgirá triunfante. Cuando Koussevitzky «está de vena», el efecto que produce es irresistible.

Si esas dos opuestas personalidades aplican sus dotes a la misma sinfonía de Brahms, los resultados tendrán que ser diferentes. Este caso de un compositor profundamente alemán interpretado por un ruso y un italiano es típico. Ninguno de los dos intérpretes es probable que saque a su orquesta la sonoridad que un alemán reconocería como *echt deutsch*^[49]. En manos del ruso, la orquesta de Brahms resplandecerá con un lustre insospechado, y al llegar al final se habrá extraído hasta la última gota el drama romántico contenido en la sinfonía. En cambio, con el italiano se acentuará el lado clásico-estructural de Brahms y las líneas melódicas serán buriladas con el estilo lírico más puro. Como verá el lector, en ambos casos se trata simplemente de una cuestión de énfasis. Puede ocurrir que ninguno de esos hombres encarne nuestro concepto del intérprete perfecto de una sinfonía de Brahms. Pero no es ésta la cuestión. La cuestión es que para escuchar inteligentemente una interpretación hay que poder reconocer qué es, exactamente, lo que el intérprete está haciendo con la composición en el momento en que la vuelve a la vida.

En otras palabras, hay que percatarse mejor de la parte que tiene el intérprete en la ejecución que se está oyendo. Para eso son necesarias dos cosas: tener

como punto de referencia un concepto más o menos ideal del estilo propio del compositor en cuestión y poder percibir hasta qué punto el intérprete reproduce ese estilo, dentro de la estera de su propia personalidad. Por lejos que estemos de alcanzar ese ideal de la audición, será bien que lo tengamos presente como objetivo.

Al llegar aquí, la importancia del papel que tiene el oyente en todo este proceso debe resultar evidente por sí misma. Los empeños combinados del compositor y el intérprete sólo tienen sentido si se dirigen a un conjunto inteligente de auditores. Eso revela una responsabilidad por parte del auditor. Pero antes de que se pueda entender la música hay que amarla de verdad. Los compositores y los intérpretes quieren sobre todo auditores que se entreguen plenamente a la música que están oyendo. Virgil Thomson describió una vez el oyente ideal como «la persona que aplaude vigorosamente». Con ese *bon mot* quiso dar a entender, sin duda, que el auditor que en realidad se mete en la música es el único que tiene importancia para la música o los que hacen música.

Entregarnos por completo significa inevitablemente una ampliación de nuestro gusto. No basta con amar la música solamente en sus aspectos más convencionales. El gusto, al igual que la sensibilidad, es hasta cierto punto una cualidad congénita, pero ambos se pueden desarrollar de modo considerable con una práctica inteligente. Eso quiere decir escuchar música de todas las escuelas y de todas las épocas, vieja y nueva, conservadora y moderna. Quiere decir escuchar sin prejuicios, en el mejor sentido del término.

Toma, lector, tu responsabilidad de oyente. Todos nosotros, profesionales y profanos por igual, estamos esforzándonos siempre por hacer más profunda nuestra comprensión de este arte. No tienes por qué ser una excepción, por modestas que sean tus pretensiones como oyente. Y puesto que nuestras reacciones juntas de auditores son lo que más profundamente influye tanto en el arte de la composición como en el de la interpretación, se puede afirmar en verdad que el futuro de la música está en nuestras manos.

La música sólo puede estar viva realmente si hay auditores que estén realmente vivos. Escuchar atentamente, escuchar conscientemente, escuchar con toda nuestra inteligencia es lo menos que podemos hacer en apoyo de un arte que es una de las glorias de la humanidad.

Este libro ha sido publicado
originalmente para:

www.epublibre.org

Mas libros, mas libres

APÉNDICES

I. Fórmulas típicas de variación

Ach! du lieber Augustin

TEMA



1. Variantes armónicas:

a. La melodía se conserva literalmente, pero las armonías que la acompañan se transforman por completo:



b. La melodía y la armonía originales se conservan, pero la textura se enriquece:



c. Todo vestigio de la melodía se ha perdido. Sólo se conserva el esqueleto armónico subyacente (en el caso de *Ach! du lieber Augustin*, los únicos acordes en cuestión son los de tónica y dominante):



d. El esqueleto armónico se ha variado. Esto ya no es tanto una variación del tema como una variación de los acordes que acompañan al tema:



2. Variantes melódicas:

a. La melodía se ha variado. Su contorno se conserva, pero la línea es más floreada. Este tipo se basa en el concepto, fundamental en la música, de que lo mismo que se va directamente de *do* a *re*, se puede ir pasando por *do* sostenido (*do-do#-re*) sin que se cambie nada esencial en la línea:



b. El segundo tipo melódico es el opuesto al anterior: hacer menos floreada la línea melódica original, reduciéndola a sus notas esenciales más escuetas. En otras palabras, si el tema original pasa de *do* a *do* sostenido y de éste a *re*, entonces la línea puede ir directamente de *do* a *re*:



c. El tema se conserva, pero su posición cambia de la voz superior a la inferior o a una intermedia, o viceversa:



3. Variante rítmica:

a. Todos los tipos de variación rítmica se pueden agrupar en una categoría: el cambio rítmico. Un ejemplo: si el aire de vals en tres por cuatro de *Ach! du lieber Augustin* se cambia por un cuatro por cuatro en *tempo* muy rápido, la naturaleza del tema se transforma por completo:



4. Variantes contrapuntísticas:

a. Un tipo sencillo de variación contrapuntística consiste en añadir un nuevo tema al original, destacando el nuevo mientras que el otro se mantiene en segundo término:



b. Un segundo sistema, más sutil, consiste en extraer del tema original una

sola frase y someterla a tratamiento contrapuntístico. Este tipo es difícil de captar para el oyente, a menos que el origen del fragmento sea claro desde el comienzo:



5. Cualquier combinación de los tipos anteriores.

II. Recursos contrapuntísticos

1. Imitación (Bach: Fuga en *mi* menor. *Clave bien temperado*, Libro I)



2. Canon (*esquema*) (Bach: *Erschienen ist der herrliche Tag*)



3. Inversión (Beethoven: *Sonata para piano*, Op. 110)



4. Aumentación (Bach: Fuga en do menor. *Clave bien temperado*, Libro II)



5. Disminución (Vaughan-Williams: *Sinfonía en fa menor*. Scherzo)



El ejemplo 5 se reproduce con autorización de Oxford University Press, Londres (Agentes norteamericanos: Carl Fischer, Inc.).

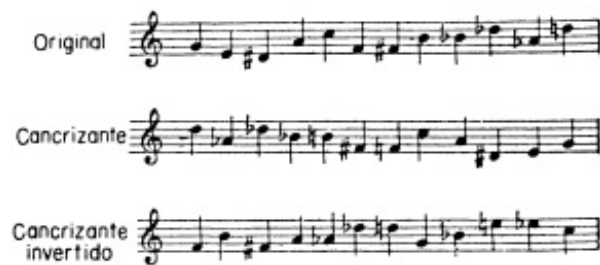
6. Cancrizante (Copland: *Passacaglia para piano*)



propietarios del *copyright*. *Copyright* asignado a Salabert & Co., Nueva York.

7. Cancrizante invertido (Schöenberg: *Cuarteto de cuerda* Número III)

SERIE DODECAFÓNICA

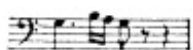


III. Análisis de la *Sonata* Op. 53, «*Waldstein*», de Beethoven

Un análisis como el que intentaré aquí nunca podrá ser satisfactorio, pues nos falta el sonido de las notas. Procederé a él en el supuesto, posiblemente

aventurado, de que el lector puede obtener o la partitura o el disco.

Una de las ventajas de utilizar como ejemplo de esa forma está determinada sonata es que hay un extremo contraste entre los grupos temáticos primero y segundo. Para el lector que piense solamente en términos melódicos, el primer tema apenas tendrá nada de tema. Está formado por tres diferentes partes muy pequeñas y crea una atmósfera de incertidumbre y misterio. Esto se debe al ritmo básico de corcheas repetidas que podemos considerar primer elemento. El segundo elemento es bastante inocente:



Nadie seguramente podría sospechar el papel que desempeñará más tarde en la sección de desarrollo. Lo mismo ocurre con el tercer pequeño fragmento, que es como sigue:



Los cuatro primeros compases se repiten inmediatamente un tono más bajo y sin detenerse se lanzan hacia un calderón sobre la nota *sol* (compás 13). Ahora, otra vez, vuelve a repetirse todo desde el principio, pero con la diferencia importante de que las corcheas repetidas del comienzo están divididas en semicorcheas (figuradas) y ligeramente cambiadas de tonalidad. Esas repeticiones cumplen el propósito importante de fijar firmemente en la conciencia del auditor el material temático esencial. Esta vez no hay calderón; la música, por medio de una serie de alargamientos, pasa imperceptiblemente a la sección puente (compás 23; para la explicación del término «puente», véase la página 173). Aquí lo que uno encuentra no es melodía, sino pasajes rápidos escalísticos y arpegios. Aunque no hayamos oído nunca esta sonata, sentiremos claramente, dada la naturaleza del material, que la pieza ha estado trasladándose de un grupo primero a un grupo segundo de elementos.

¡Y qué brillantemente se realiza en este caso la transición! La música parece aflojar el paso para dar comienzo a un segundo tema (compás 35) de carácter completamente opuesto a lo anterior. Los acordes lentos, sostenidos producen una sensación de calma y alivio casi religiosos, como de un coral. Esos acordes sostenidos se repiten inmediatamente (compás 43) con adición de una floreada línea melódica en la parte superior. (Es característico que a pesar de tanta

repetición, tan usual en toda la música, rara vez hay repeticiones *literales*, sino secciones que se repiten con variantes.)

Esa floreada melodía adicional que se teje por encima de los acordes sostenidos obra como una «excusa» para volver al carácter más figurado de la primera sección de transición (compás 50). Aquí tenemos uno de esos momentos en que el analista se siente atormentado a lo Tántalo ante diferentes interpretaciones posibles de la forma. Evidentemente, este nuevo pasaje es, una de dos, o una segunda parte de *b*, lo cual uno admite de mala gana, pues su naturaleza es demasiado diferente de la primera parte de *b*, o un segundo puente que nos lleva a *c*, lo cual es muy poco probable a causa de su índole demasiado elaborada. En esto es en lo que el compositor tiene suerte: no necesita nunca razonarse a sí mismo la forma que crea, si el resultado final es lógico. Pero al pobre del teórico que quiera explicar él la forma no le será muy fácil hacerlo si no toma una decisión. Así, pues, yo me decido por la primera de aquellas hipótesis y prefiero considerar ese largo pasaje como una especie de *b*₂ que conduce al tema conclusivo.

La sección *c*, o conclusiva (compás 74), más corta que las otras, tiene más afinidad con el cantable segundo tema que con el primero, que es de carácter agitado. Sirve para volver a la sensación de sosiego, acentuando con eso el sentido conclusivo y preparando al mismo tiempo el camino para la nueva entrada del primer material a la cabeza de la sección de desarrollo.

Esto es exactamente lo que sucede. La primera cosa que hace el compositor es recordarnos dónde comenzó, damos, como si dijéramos, un punto de referencia. Apenas hecho esto, ya está Beethoven en camino. En realidad, está determinada sección de desarrollo no es ni muy larga ni muy elaborada. Escoge para desarrollarlos solamente los dos fragmentos citados arriba y la sección que decidí denominar *b*₂. No se hace ninguna referencia al tema que parece un coral ni al tema conclusivo ni a las corcheas repetidas del comienzo. Pero hay una sensación general de movimiento y excitación interna que penetra la mayor parte de todo el primer tiempo.

La sección de desarrollo está dividida en dos partes. Primero yuxtapone el compositor los dos fragmentos del primer tema arriba citados (compás 92). Luego concentra su atención en el primero de los dos fragmentos y desarrolla lo que en su origen era solamente una frase diminuta, hasta convertirlo en una pequeña parte ligeramente lírica. Esto conduce directamente al desarrollo del

material siguiente, los primeros compases del pasaje b_2 . Sobre esa base la música se desarrolla por medio de marchas armónicas, de tal manera que pasa por muchas tonalidades extrañas antes de llegar a la nota *sol*, la dominante. Sobre esa dominante (compás 142) vuelve Beethoven a la sensación de misterio del mismísimo comienzo, a fin de prepararnos psicológicamente para la vuelta del primer tema. Esta nueva transición es sumamente notable, aunque no sea más que por no poderse encontrar nada comparable en la música de Haydn o Mozart. El *misterioso* redoble del bajo y la gradual acumulación de intensidad son un rasgo típicamente beethoveniano.

Con una repentina vuelta al *pianissimo* se inicia la recapitulación (compás 156). La repetición es casi literal en este caso, salvo unos cuantos cambios de poca importancia, la mayoría de orden tonal. Sigue una coda de dos páginas y media (compás 249). Después de comenzar casi como la primera sección de desarrollo, prosigue con un nuevo desarrollo de los dos fragmentos usados allí, pero yuxtapuestos ahora de una manera un tanto diferente. Esto nos vuelve a conducir, tras dos acordes sostenidos, al tema de coral que ahora adquiere una expresión nueva por la adición de un nuevo bajo (compás 284). La aparente desgana para abandonar ese sosiego recién descubierto es rota por una impetuosa carrera hacia el fin. El *allegro* de sonata está completo.

LISTA DE OBRAS MENCIONADAS

La lista consiste, en gran parte, en las obras citadas como ejemplos en el texto, que hoy se encuentran en discos de larga duración (1957). Se han mencionado otras grabaciones, marcadas con un asterisco. No se ha hecho ningún intento por recomendar ciertas interpretaciones por encima de otras. Para ello existen varias obras escritas por autores competentes.

Capítulo II. Cómo escuchamos

Bach —En la obra: *Clave bien temperado*. Libros I y II (48 temas fugados)
Beethoven —*Sinfonía No. 9 en re menor* (primer movimiento)

Capítulo III. El proceso creador de la música

Música espontáneamente concebida:

Schubert —Ciclo de canciones: *Die Schöne Müllerin* o *Die Winterreise*
Wolf —Canciones con textos de Mörike, Eichendorff, Goethe

Música cuidadosamente construida:

Beethoven —*Sonata para piano en do mayor*, Op. 53 («Waldstein»)
*Bartók —*Música para cuerdas, percusión y celesta*
*Hindemith —*Mathis der Maler*

Música de estructura tradicional:

Palestrina —*Stabat Mater*
Bach —*Clave bien temperado*, libro II, preludio en *mi bemol mayor*.

Música de intención innovadora:

Gesualdo —Madrigales

Berlioz —*Haroldo en Italia* («Marcha de los peregrinos», «Orgía de los ladrones»)

Mussorgsky —*Cuadros de una exposición*

Debussy —*Preludios para piano*, libros I y II Varèse— *Ionisation*

Capítulo IV. Los cuatro elementos de la música

Bach —*Concierto italiano* (movimiento lento)

Schumann —*Danzas de Davidsbündler*, Op. 6, Núm. 10

Brahms —*Intermezzi*, Op. 118, Núm. 4; Op. 119, Núm. 3

Tchaikovsky —*Sinfonía Núm. 6* («Patética») (segundo movimiento)

Stravinsky —*La consagración de la Primavera* (sección última)

Schubert —*Sinfonía Núm. 8* en si menor («Inconclusa»)

Chávez —*Sinfonía India*

Strauss —*Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel*, Op. 28

Wagner —*Tristán e Isolda* (preludio y *liebestod*)

Harris —*Trío para violín, chelo y piano*

Prokófiev —*Concierto para violín Núm. 2* en sol menor (segundo movimiento)

*Berg —*Concierto para violín*

*Schöenberg —*El libro de los Jardines Colgantes Obras maestras de la música antes de 1750* (organum)

Monteverdi —Madrigales

Gesualdo —Madrigales

Mussorgsky —*Canciones y danzas de la muerte*

Debussy —*Iberia*

Schöenberg —*Cinco piezas orquestales*

Webern —*Cinco movimientos para cuarteto de cuerdas*

Milhaud —*Saudades do Brazil* (especialmente «Corcovado»)

*Dallapiccola —*Canti di Prigione*

*Martin —*Petite Symphonie Concertante*

Debussy —*Siesta de un fauno*

Honegger —*Concertino para piano*

Britten —*Guía de los jóvenes para la orquesta*, Op. 34

Ibert —Concierto para flauta
Cimarosa —Concierto para oboe
Nielsen —Concierto para clarinete
Vivaldi —Concierto para fagot
Mozart —Concierto para corno
Haydn —Concierto para trompeta
Hindemith —Sonata para trombón
Wagner —*Tristán e Isolda*, Preludio al Acto III (solo para corno inglés)
Ravel —*Suite de Mamá la Oca* (el contrabajo en «La bella y la bestia»)
Mussorgsky-Ravel —*Cuadros de una exposición* (solo para tuba)
Ravel —*Bolero* (solos para varios instrumentos) *Percussion Music: Bell, Drum, and Cymbal* (Saul Goodman) *First Chair* (orquestra de Filadelfia, solos para maderas y metales)
Stan Kenton —*A concert of Progressive Jazz*
Duke Ellington —*Duke Ellington Plays Duke Ellington*

Capítulo V. La textura musical

La textura monofónica:

Canto gregoriano

Textura homofónica:

Monteverdi —*Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*

Textura polifónica:

*Bach —Ofrenda musical

Hindemith —*Das marienleben*

Textura variada:

Beethoven —*Sinfonía Núm. 7* (movimiento *allegretto*)

Capítulo VI. La estructura musical

Schumann —*Escenas infantiles (Kinderszenen)*, Op. 15

Beethoven —*Sonata para piano*, Op. 27, Núm. 2 (*scherzo*)

Capítulo VII. Las formas fundamentales

La forma binaria:

F. Couperin —Música para harpsicordio (*Les Bamcades mystérieuses, Le Moucheron, La Commère, Les Jumelles, Les Langueurs tendres*)

D. Scarlatti —Sonatas para el harpsicordio (Ralph Kirkpatrick) (*Longo*, Núms. 104, 338, 413)

La forma ternaria:

Haydn —Cuarteto para cuerdas, Op. 17, Núm. V (minueto)

Ravel —*Le Tombeau de Couperin* (minueto)

Beethoven —Sonata para piano, Op. 27, Núm. 1 (scherzo)

Beethoven —Sonata para piano Op. 27, Núm. 2 (scherzo)

Chopin —Preludio, Op. 28, Núm. 15

El rondó:

Haydn —Sonata para piano Núm. 9 en re mayor.

Schubert —Sonata para piano, si bemol mayor, Op. post, (último movimiento)

Strauss —*Las alegres travesuras de Till Eulenspiegel*

Las formas libres:

Chopin —Preludio, Op. 28, Núm. 20 (A-B-B)

Schumann —«Asustar» (*Escenas de niños*) (A-B-A-C-A-B-A)

Bartók —Suite, Op. 14 para piano (movimientos primero y segundo)

El basso ostinato:

Honegger —*El rey David*

Monteverdi —*L'Incoronazione di Poppea*

Purcell —*Dido y Eneas* («Lamento de Dido»)

Stravinsky —*L'Histoire du Soldat* («Violín del soldado»)

El passacaglia:

Bach —*Passacaglia y fuga en do menor* (órgano)

Ravel — *Trío en la menor* para violín, chelo y piano

Berg — *Wozzeck* (comienzo del lado 2)

Copland — *Passacaglia* (1922)

La chacona:

Buxtehude — *Chaconas para órgano*

Bach — *Chacona en re menor* (solo para violín)

Brahms — *Sinfonía Núm. 4 en mi menor* (cuarto movimiento)

El tema con variaciones:

Early English Keyboard Music (Byrd — *The Carman's Whistle*)

Mozart — *Sonata para piano Núm. 11 en la mayor*, K. 331

Schumann — *Estudios sinfónicos*, Op. 13

Fauré — *Tema con variaciones en do sostenido menor*, Op. 73

Elgar — *Variaciones Enigma*, Op. 36

d'Indy — *Variaciones Istar Strauss— Don Quijote*

Stravinsky — *Octeto para instrumentos de viento* (movimiento central)

Copland — *Variaciones para piano* (1930)

Recursos contrapuntísticos:

La imitación: Bach — *Clave bien temperado*, libro I, fuga en *mi bemol menor*

Canon: Franck — *Sonata en la mayor para violín y piano* (último movimiento)

La inversión: Beethoven — *Sonata para piano*, Op. 110 (final)

La aumentación: Bach — *Clave bien temperado*, libro II, fuga en *do menor*

La disminución: Vaughan Williams — *Sinfonía Núm. 4 (scherzo)*

El cancrizante: Copland — *Passacaglia* (1922) (cuarta variación)

Los cancrizantes invertidos: Schönberg — *Cuarteto para cuerdas Núm. 3*

La fuga:

Bach —*Clave bien temperado*, libros I y II *El concerto grosso*:

Bach —*Conciertos de Brandenburgo* Núms. 1-6

Händel —*Concerto Grosso*, Op. 5, Núms. 1-12

Bloch —*Concerto Grosso*

Martinu —*Concerto Grosso*

El preludio coral:

Bach —Preludios corales (*Orgelbüchlein*)

Motetes y madrigales:

Antología sonora —Vol. 2 *The Triumphs of Oriana*

Beethoven —*Sonata para piano*, Op. 53 (*Waldstein*) (véase Apéndice III)

Las sinfonías:

Haydn —*Sinfonía Núm. 102 en la sostenido mayor*

Mozart —*Sinfonía Núm. 41 en do mayor (Júpiter)*

Beethoven —*Sinfonías* Núms. 1-9

Schumann —*Sinfonía Núm. 4 en re menor (forma en un movimiento)*

Mendelssohn —*Sinfonía Núm. 4 en la mayor*

Brahms —*Sinfonías* Núms. 1-4

Tchaikovsky —*Sinfonía Núm. 6 en si menor (movimiento lento, al final)*

Franck —*Sinfonía en re menor (forma cíclica)*

Mahler —*Sinfonía Núm. 2 en do menor (con coro)*

Sinfonías contemporáneas:

Sibelius —*Sinfonía Núm. 4 en la menor*

Prokófiev —*Sinfonía Núm. 5 Op. 100*

Roussel —*Sinfonía Núm. 3 en sol menor*

Shostakovitch —*Sinfonía Núm. 10 en mi menor*

Honegger —*Sinfonía Núm. 5*

Vaughan Williams —*Sinfonía Núm. 4 en fa menor*

Harris —*Sinfonía Núm. 3 (en un movimiento)*

Piston —*Sinfonía Núm. 4*

Copland —*Sinfonía Núm. 3*
William Schuman —*Sinfonía Núm. 6* (en un movimiento)
Bach —*Clave bien temperado*, libro I, preludio en si bemol mayor
Bach —*Fantasía cromática y fuga* en re menor
Bach —*Fantasía y fuga* en sol menor (órgano)
Debussy —*Preludios*, libro II, (piano)

El poema sinfónico:

Jannequin —*Chansons*
Liszt —*Les Préludes*
Saint-Saëns —*La rueda de Onfalo*
Tchaikovsky —*Romeo y Julieta*
Honegger —*Pacific 231*
Ives —*The Unanswered Question*

Capítulo VIII. La ópera y el drama musical

Monteverdi —*Orfeo*
Händel —*Julius Caesar*
Gluck —*Orfeo y Eurídice*
Mozart —*La flauta mágica*
Wagner —*Los maestros cantores*
Verdi —*Otelo*
Mussorgsky —*Boris Godunof*
Bizet —*Carmen*
Debussy —*Pelléas et Mélisande*
Berg —*Wozzeck*
Weill —*La ópera de tres centavos*
Menotti —*El Consul*
Stravinsky —*The Rake's Progress*

Capítulo IX. Música contemporánea

Muy fácil:

Poulenc —*Le Bal masqué*

Stravinsky —*Petrouchka*
Shostakovitch —*Sinfonía Núm. 1 en fa mayor, Op. 10*
Thomson —*Acadian Songs and Dances* (tomado de *Louisiana Story*)

Bastante fácil:

Bloch —*Schelomo*
Villa-Lobos —*Coros Núms. 4-7*
Walton —*Concierto para viola*
Prokófiev —*Suite escita, Op. 20*
Barber —*Concierto para chelo*

Bastante difícil:

Bartók —*Sonata para dos pianos y percusión*
Honegger —*Sinfonía Núm. 2 (Liturgique)*
Stravinsky —*Sinfonía en do*
Piston — *Sinfonía Núm. 4*

Muy difícil:

Schöenberg —*Suite, Op. 29* (septeto)
Webern —*Concierto para nueve instrumentos*
Varèse —*Ionisation*
Ives —*Sonata Núm. 2 para piano* («Concord, Mass.»)
Sessions —*Cuarteto para cuerdas Núm. 2*
Carter —*Cuarteto para cuerdas*

BIBLIOGRAFÍA

Historia de la música

Einstein, Alfred, *A short history of music*, Alfred A. Knopf, Inc., Nueva York, 1947.

Nef, Karl, *An outline of the history of music*, Columbia University Press, Nueva York, 1935.

Parrish, C. y J. F. Ohl, *Masterpieces of music before 1750*, W. W. Norton & Company, Inc., Nueva York, 1951.

Sachs, Curt, *Our musical heritage: A short history of music*, Prentice Hall, Inc., Nueva York, 1955 (edición revisada).

Elementos musicales

Erickson, Robert, *The structure of music*, Noonday Press, Nueva York, 1955.

Liepmann, Klaus, *The language of music*, The Ronald Press Company, Nueva York, 1953.

Newman, William, *Understanding music*, Harper & Brothers, Nueva York, 1953.

Música contemporánea

Chase, Gilbert, *America's music*, McGraw-Hill Book Company, Inc., Nueva York, 1955.

Copland, Aaron, *Our new music*, McGraw-Hill Book Company, Inc., Nueva York, 1941.

Lambert, Constant, *Music Ho!*, Penguin Books, Londres, 1948.

Mellers, Wilfrid, *Studies in contemporary music*, Denis Dobson, Ltd., Londres, 1947.

Reis, Claire, *Composers, conductors, and critics*, Oxford University Press, Nueva York, 1955.

Stein, Erwin, *Orpheus in New Guises*, Rockliff Publishing Corporation, Ltd., Londres, 1953.

Ulanov, Barry, *A history of jazz*, Viking Press, Nueva York, 1952.

De compositores

Berlioz, Hector, *Memoirs*, Alfred A. Knopf, Inc., Nueva York, 1948.

Copland, Aaron, *Music and imagination*, Harvard University Press, Cambridge, 1952.

Debussy, Claude A., *Monsieur Croche, the Dilettante Hater*, Lear, Nueva York, 1948.

Hindemith, Paul, *A composer's world*, Harvard University Press, Cambridge, 1952.

Milhaud, Darius, *Notes without music*, Alfred K. Knopf, Inc., Nueva York, 1953.

Mozart, W. A., *The letters of Mozart and his family*, compilación y traducción de Emily Anderson, The Macmillan Company, Nueva York, 1938. Una selección fue publicada por Erick Blom, Penguin, 1956.

Nabokov, Nicolas, *Old friends and new music*, Little, Brown & Company, Boston, 1951.

Schumann, Robert, *On music and musicians*, Pantheon Books, Inc., Nueva York, 1946.

Schöenberg, Arnold, *Style and idea*, Philosophical Library, Inc., Nueva York, 1950.

Sessions, Roger, *The musical experience of composer performer, listener*, Princeton University Press, Princeton, 1950.

Strauss, Richard, *Recollections and reflections*, Boosey and Hawkes, Londres, 1953.

Stravinsky, Igor, *Autobiography*, Simon and Schuster, Inc., Nueva York, 1936.

The poetics of music, Harvard University Press, Cambridge, 1947.

Thomson, Virgil, *The art of judging music*, Alfred A. Knopf, Inc., Nueva

York, 1948.



AARON COPLAND (Brooklyn, Nueva York, 14 de noviembre de 1900 - Peekskill, estado de Nueva York, 2 de diciembre de 1990) Compositor y director de orquesta estadounidense, uno de los músicos más sólidos e interesantes de su patria. Nacido, como su colega y amigo Leonard Bernstein, en el seno de una familia judía de origen ruso, Copland inició su educación musical en Nueva York. En 1921 se trasladó a París, donde durante tres años recibió clases de composición de la célebre Nadia Boulanger.

Sus obras más representativas se enmarcan dentro de una corriente que buscaba sus motivos de inspiración en el folclore estadounidense, a veces (como en el *Concierto para clarinete*, compuesto en 1948 para Benny Goodman) con reminiscencias del jazz. A este período pertenecen *Salón México* (1933-1936) y *Retrato de Lincoln* (1942), pero son los ballets *Billy el Niño* (1939), *Rodeo* (1942) y *Primavera apalache* (1944) las partituras más destacadas y aplaudidas de esta etapa creativa de Copland, que cabría calificar de nacionalista.

Debe destacarse especialmente el ballet en dos escenas *Rodeo*; con música de Copland y argumento y coreografía de Agnes de Mille, *Rodeo* ha sido una de las páginas preferidas del género en Estados Unidos, como lo demuestran sus continuas reposiciones. Su éxito radica en el uso del material folclórico

norteamericano, en un momento en el que la atmósfera bélica que precedió a la Segunda Guerra Mundial había potenciado al máximo los sentimientos nacionalistas. Fue estrenado por los Ballets Rusos de Montecarlo el 16 de octubre de 1942, en el Metropolitan Opera House de Nueva York.

Con posterioridad, el estilo de Aaron Copland fue haciéndose más austero y abstracto, e integró técnicas más comprometidas con su tiempo histórico como el dodecafonismo, en obras como el *Cuarteto con piano* (1950) y *Connotaciones* (1962), las cuales, a pesar de su considerable interés y lo impecable de su factura, no encontraron el mismo eco entre el público. Como director de orquesta se prodigó en la interpretación de su propia música.

Es autor de los libros: *What to Listen For in Music* (1939), *Our New Music* (1941) y *Music and Imagination* (1952). Del primero de ellos existe versión española y el segundo se reeditó en 1968 con el título *The New Music: 1900-1960*.

Notas

[1] Han aparecido traducciones en alemán, italiano, español, sueco, hebreo y persa. <<

[2] El número de obras mencionadas por el autor como no grabadas ha disminuido en estos últimos tiempos. Así, pues, esa indicación la conservaremos sólo para aquellas obras de las que, a la hora de entrar en prensa esta traducción, no tengamos noticia de que hayan sido grabadas. [T.] <<

[3] William Schuman rebate esta idea. Como resultado de su trabajo práctico con aficionados, sostiene haber conseguido buenos resultados ayudando a quienes tienen mal oído para la música a reconocer materiales melódicos. <<

^[4] *Chroniques de ma vie* es el título original. [T.] <<

[5] Experimentos recientes con música producida electrónicamente, sin embargo, apuntan hacia una nueva especie de compositor de formación científica como el tipo pionero de nuestro tiempo. <<

[6] En el ejemplo hay realmente dos. [T.] <<

[7] Con estos versos de la Égloga Segunda de Garcilaso sustituimos los dos de análoga estructura yámbica que, sin declarar su procedencia —Soneto LII de Shakespeare—, cita el autor:

What is your súbstance whereof áre you máde,

That mllions óf strange shádows ón you ténd? [T.] <<

[8] Velocidad a que se ejecuta la música. [T.] <<

[9] Véase el ejemplo de Roy Harris, p. 68. [T.] <<

[10] Citado con autorización de los editores. Copyright, 12 de diciembre de 1924, por Harms, Inc. <<

[11] 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.] <<

[12] 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. <<

[13] Ésta es la forma que se le ha venido dando tradicionalmente en castellano al término «faux-bourdon». [T.] <<

[14] Schönberg rechazaba el término «atonalidad». No obstante, la palabra sigue empleándose, más por conveniencia que por su exactitud. <<

[15] 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.]

<<

[16] El lector podrá oír un contrabajo a solo en *Pulcinella* de Stravinsky y en *El teniente Kijé* de Prokófiev. [T.] <<

[17] Es decir, cuatro pianos más cuatro timbales, xilófono, campanas, pandereta, triángulo, platillos, bombo, dos tambores y un par de platillos pequeños. [T.] <<

[18] Disponible sólo en discos de 78 rpm. <<

[19] De *Das Marienleben (La vida de María)* de Paul Hindemith. Se cita con la autorización de Associated: Music Publishers, Inc. <<

[20] Es decir, forma «allegro de sonata», [T.] <<

[21] De *From the Land of a Thousand Lakes*, de Jan Sibelius. Se cita con la autorización de The Boston Music Company. <<

[22] De *Le Roi David* de Honneger. Reservados todos los derechos. Se reproduce con autorización de los editores MM. Foetisch Frères S.A., Lausana, Suiza. <<

[23] Según eso, su nombre en castellano sería «pasacalle». Pero como este término tiene hoy un significado musical muy diferente, preferimos conservar aquí el nombre en italiano, que es lo que también hace el autor. [T.] <<

[24] En tal caso, el tema se encuentra en el bajo, o sea en su posición natural, salvo que esos acordes acompañantes estén por encima de un nuevo contrapunto.
[T.] <<

[25] Regla de oro aplicable a la audición de toda forma musical. [T.] <<

[26] Canción a varias voces en la que la segunda entra a poco de haber comenzado la primera y con la misma melodía, y de igual modo la tercera con respecto a la segunda, la cuarta con respecto a la tercera, y así sucesivamente.
[T.] <<

[27] Juego en el que todos los participantes van imitando lo que se le antoja hacer al «guía». [T.] <<

[28] Esa advertencia acerca de las respuestas se refiere al primer esquema, evidentemente. En el segundo, las respuestas son V_2 y V_1 . [T.] <<

[29] Stretto en italiano. [T.] <<

^[30] *Cf.* lo dicho por el autor en la página 59. [T.] <<

[31] Esta esquemática descripción se propone indicar únicamente la estructura convencional como se acostumbra hacerlo en los libros de texto. <<

[32] Es decir, la tonalidad principal del tiempo. [T.] <<

[33] El calificativo «extrañas» tiene el sentido estricto de «ajenas a la tonalidad principal». No se tome, pues, en el sentido de «raras» o «singulares». [T.] <<

[34] El autor usa siempre el término «recapitulación». Añadimos nosotros el de «reexposición», por ser más usual entre los músicos de habla castellana. [T.] <<

[35] Reproducido, con autorización, de Karl Nef. *Esquema de la historia de la música*, trad. de Cari F. Pfatteicher, Columbia University Press, 1935. <<

[36] A los compositores citados por el autor hay que añadir el Stravinsky de los últimos años, autor de la *Sinfonía de Salmos* (1930), la *Sinfonía en do* (1940) y la *Sinfonía en tres tiempos* (1945), y el propio Copland, autor de tres sinfonías, que sepamos. [T.] <<

[37] Sobre el significado de «música absoluta», véase la página 192. [T.] <<

[38] Reproducción autorizada por Durand & Cie., París, y Elkan-Vogel Company, Inc., Filadelfia, propietarios del *copyright*. <<

[39] «*Symphonic, or tone, poem*» escribe el autor. Traduciremos siempre «sintónico», que es lo tradicional en castellano. Decir «poema tonal» es incurrir en barbarismos por querer traducir demasiado literalmente el «tone poem» inglés o el «tondichtung» alemán. En buena terminología castellana, lo tonal es sólo lo relativo a la tonalidad. Y ello nos evitará tener que decir, por ejemplo, que una obra de la escuela dodecafónica es «un poema atonal». [T.] <<

[40] En el castellano de nuestra mocedad solía decirse «música pura», como también se decía «poesía pura». Pero supuesto que, por ejemplo, al alcohol anhidro se le llama «alcohol absoluto», ¿por qué no calificar de «absoluta» la música *sin aguar*? [T.] <<

[41] Por el año 600 a. C., va Sakadas describía en el *aulos* la lucha de Apolo con el dragón. [T.] <<

[42] Título original: *Le Caquet des femmes*. [T.] <<

[43] El autor alude al *Don Quijote*. [T.] <<

[⁴⁴] En 1881, y probablemente también en 1882, como músico al servicio de la Sra. von Meck, la célebre amiga y protectora de Tchaikovsky. [T.] <<

[45] *Jonny se da tono*. En Francia se tradujo este título: *Jonny mène la danse* (*Jonny guía la danza*). [T.] <<

[46] El autor da el título en inglés: *Three Penny Opera*. El título alemán original es *Drei Groschen Oper* (*Groschen* es la moneda que vale diez pfennigs), título despectivo cuya traducción justa —que no literal— variará para cada país: en Francia, *L'opéra de quat'sous*; en España, *La ópera de cuatro cuartos* o *de tres al cuarto*), etc. No hay que olvidar que la idea de Brecht y Weill está tomada de *The Beggar's opera* (*La ópera del mendigo*), obra de Gay y Pepusch estrenada en Londres en 1728. [T.] <<

[47] Lo sucedido, años después de escrito este libro, con las óperas de Menotti vino a confirmar que el autor no andaba descarriado cuando afirmó eso. [T.] <<

[48] Esta comparación de rasgos de personalidad fue escrita durante sus años como intérpretes activos de música sinfónica. <<

[49] «Alemán genuino.» [T.] <<