**JAIME DONOSO**

**INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA EN 20 LECTURAS**

**CUARTA EDICIÓN. 2020**

**EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE**

**CAPÍTULO 10**

**ELEMENTOS II**

**ALTURA Y TEXTURA**

El sonido es vibración propagada a través de un medio propicio que es percibida por el sentido del oído. Hay una gama de vibraciones audibles por el hombre y con dicha gama se hace la música. La palabra “altura” en música, equivale al concepto de “frecuencia” en acústica e indica el número de vibraciones por segundo. Cuando en un segundo se dan vibraciones regulares, el oído las percibe como un sonido musical preciso y “afinado”, al cual se le da incluso un nombre para distinguirlo en un contexto. Cuando las vibraciones son irregulares, estamos en presencia de un sonido no fácilmente determinable en cuanto a su afinación, cercano al “ruido”, elemento tradicionalmente proscrito como material musical en el pasado, pero incorporado en nuestro siglo como material también válido para la música.

De la infinidad de sonidos disponibles, la cultura del hombre ha hecho selecciones, ordenamientos y sistemas. Cuando nosotros, sin mayor entrenamiento ni conocimientos técnicos, podemos distinguir cuándo una música nos suena a china, a andina, a árabe o claramente inserta en el ámbito de la cultura occidental “familiar”, es porque estamos reconociendo que en cada una de esas melodías hay una selección, un ordenamiento y un sistema diferente en cada caso.

Las razones para producir la selección son complejas y en la historia de los pueblos se mezclan los mitos y leyendas con las leyes físicas naturales; lo importante es la extraordinaria y certera identificación con una cultura determinada que dicha selección provoca. Ello se refuerza cuando en la selección introducimos un factor de ordenamiento gradual que denominamos “escala”, de las cuales hay muchos tipos. Nuestra cultura occidental, desde fines del Renacimiento, se afianzó en un tipo de escala de siete sonidos (diatónica) que tiene dos manifestaciones básicas denominadas modo mayor y modo menor.Otras culturas se basan en otras escalas; por ejemplo, la pentáfona(cinco sonidos). En todo caso, más que el número de sonidos involucrados, lo distintivo de cada escala reside en el particular ordenamiento de ellos pues eso es lo que define estructuralmente a una escala en cuanto a la alternancia de los llamados tonos y semitonos. (Es recomendable tener presente aquí el capítulo 4, “El oído heredado”, para complementar la presente explicación; en particular, todo lo referente al sistema tonal).

En la música tradicional, hablar de altura es hacer relación a la “melodía”**,** entendida como una sucesión orgánica y reconocible de alturas y ritmos, estructurada con ciertas normas –cambiantes según la época– que apuntan a la conformación de arcos equilibrados. La conformación de las melodías, en la medida en que la música tuvo fuerte relación con el habla y la vocalidad, siguió de cerca la estructuración de las frases y oraciones. En música seguimos empleando expresiones como incisos, semifrases, frases, períodos, cadencias, las que delatan su origen gramatical. Igualmente, conceptos como “antecedente” y “consecuente”, de gran aplicación en el análisis melódico, revelan la preocupación por la lógica y la simetría. Indudablemente, este enfoque experimentará grandes cambios y fracturas en la medida en que el lenguaje docto de la música occidental ha ido en procura de una lógica diferente para la articulación del discurso musical.

En la audición musical común, lo melódico juega un rol decisivo y eso hace que haya personas que, aunque buenos auditores, rechacen mucha música que no hace gala de un comportamiento melódico claro. La melodía agrede directamente nuestro oído y, además, es el elemento musical que despierta más asociaciones afectivas. Esto último es un asunto que merece mayor atención.

En principio, un sonido seguido de otro, no tendría por qué producir asociaciones afectivas. Una sucesión descendente mi, mi bemol, re, re bemol, do, (cromatismo), por ejemplo, no implicaría necesariamente un efecto emocional emparentado con la tristeza o la nostalgia. Igualmente, una sucesión ascendente de dos sonidos, por ejemplo el intervalo de cuarta justa con que comienzan muchos himnos patrióticos (incluido el nuestro), no podría tener una denotación universal de afirmación o exaltación. Sin embargo, en la música vocal y a partir del siglo XV aproximadamente, se empieza a producir una relación entre los intervalos (distancias entre los grados de una escala) y los afectos contenidos en los textos, originándose una especie de “pintura musical de palabras” que tendrá su primer apogeo en los madrigales del Renacimiento. Ocurre así, que cuando la música instrumental se independiza de la vocal y nacen todos los géneros instrumentales puros, esta independencia y pureza es relativa, pues muchos giros melódicos quedaron impregnados de una carga afectiva y constinuaron así hasta alcanzar un verdadero paroxismo en la música del período romántico. Utilizando esta herencia, hoy día cualquiera que tenga un mínimo conocimiento de esto puede componer melodías “tristes” o “alegres” y eso lo saben desde los compositores de grandes obras hasta los autores de jingles. Todo esto también tiene relación directa con el “oído cultural heredado”, pues es difícilmente comprobable que los sentimientos asociados a ciertas estructuras melódicas tengan validez universal, a menos que exista una extensa familiarización con ellos.

La palabra “textura”viene de “tejido”. Por lo tanto, se emplea esa expresión cuando hay que referirse al tejido sonoro, el cual puede revestir muy distintos grados de complejidad e influirá decisivamente en los tratamientos composicionales y en cómo debe plantearse el auditor frente a la música.

Algunos prefieren emplear la expresión “textura”, sólo cuando hay superposición de sonidos de diferente altura. Pero también podriamos imaginar una especie de “textura cero”, que es la correspondiente a la monodia pura, donde hay una sola línea musical, sin superposición de acompañamientos u otras líneas (v. gr. el Canto gregoriano), pero que según el número y timbre de los participantes (hombres y mujeres cantando monodias al unísono) dan origen a diferentes densidades. En el otro extremo, se ubicarán las intrincadas tramas contrapuntísticas donde hay dos o más melodías simultáneas. Según sea el tipo de textura, los desafíos para el compositor y el auditor, serán diferentes.

Si el auditor se sitúa frente a un ejemplo monódico, como puede ser un trozo de Canto Gregoriano, la eventual complejidad del arabesco melódico está radicada sólo en un plano “horizontal”. Nada perturba la marcha de esa línea solitaria. No hay apoyos, no hay acompañamientos, menos aún existe una línea paralela que obligue a la apreciación de hechos musicales concomitantes. En cambio, en otros tipos de texturas la riqueza de la propuesta reside justamente en el hecho de que el oído se ve obligado a seleccionar entre acontecimientos simultáneos dada la incapacidad de aprehender el total en un solo esfuerzo de audición. En una gran fuga (piénsese, por ejemplo, en el Ricercare a 6 voces de la “Ofrenda Musical” de Johann Sebastian Bach), dicha riqueza es inaudita, o mejor expresado, prácticamente “inaudible”, por la exigencia casi esquizoide a que se ve enfrentado el auditor.

Una completa audición de música nunca debe conformarse con la aprehensión de lo que asalta directamente al oído aunque ello, justamente, es lo que está en la superficie del tejido(super, superius, sopra, soprano): son los violines de la orquesta o las sopranos del coro. Bajo esa superficie yace un mundo insondable de hechos musicales que hay que descubrir con oído atento. Lo que está bajo la superficie puede ser un sencillo o un muy complejo acompañamiento o puede ser un mundo paralelo tan esencial como la melodía que es inmediatamente percibida. Los intérpretes que participan en conjuntos instrumentales o vocales, como las violas en un cuarteto de cuerdas o las contraltos de un coro, pueden dar testimonio sobre el placer especial que procura el estar inserto “en el medio” del tejido.

Es el momento de hacer algunas grandes distinciones en cuanto a los procedimientos con que un compositor puede abordar la estructuración de una trama o tejido musical. Desde ya debe hacerse la advertencia de que en una obra musical compleja pueden aparecer distintos tipos de textura. Antes, haremos consideraciones generales sobre la polifonía, el gran aporte de Occidente a la música del hombre.

En términos muy generales, puede definirse la polifonía como el procedimiento musical que regula la superposición de sonidos de distinta altura. Se acostumbra decir que la polifonía es la gran “invención” de Occidente, afirmación que tiene una cuota de verdad pero que así formulada, produce más de un equívoco. En efecto, podría inducir a pensar que nunca a nadie se le ocurrió agregar, a manera de ornamento, una línea de canto o música instrumental diferente a otra que ya está sonando, de manera tal que el conjunto de ambas produzca una sonoridad atractiva y un todo orgánico. Ejemplos y testimonios de que esto se hizo desde muy antiguo a través de las edades de la historia musical del hombre, hay muchos. Pero lo que es también real, es que no hay vestigios de que antes de que se estableciera la llamada cultura occidental se hubiera planteado en otras culturas una regulación, fuertemente dependiente de la notación**,** que controlara nota contra nota (punctus contra punctum)la marcha simultánea de una melodía en relación con otra. Ésa es la invención real, ése es el aporte de Occidente a la historia de la música: es el paso de una polifonía intuitiva e improvisada que ya existía en la práctica, a una polifonía normativa y racional.

La primera polifonía se da como un ornamento al Canto Gregoriano en un proceso lento y tortuoso, teniendo en cuenta que si la tradición de la Iglesia católica había producido este cuerpo fijo de oración cantada, cada avance de los innovadores originó reacciones que iban desde la cautela a la condena. La audacia de los primeros y anónimos compositores polifónicos implicaba la introducción de algo artificioso, “artístico” y demasiado terrenal en un mundo sonoro que no había tenido otro norte que honrar a Dios.

A la larga, la polifonía triunfará y, en gran medida, definirá conceptualmente a la música de Occidente, aunque aquí podríamos aplicar la reflexión de Curt Sachs: “nuestra ganancia ha sido nuestra pérdida”, observación que es importante tener presente para evitar la soberbia musical de Occidente frente a otras culturas que han dedicado sus esfuerzos al aspecto rítmico, tímbrico o melódico-monódico, alcanzando grados de sutileza y complejidad que compiten con nuestros logros polifónicos. Ello sin entrar a analizar el aspecto de fondo: muchas de esas músicas tradicionales “exóticas”, particularmente las rituales, han mantenido su vinculación con los orígenes mágico-religiosos y ésa es la razón de su inmutabilidad y su rechazo de la evolución experimental, demasiado “humana”.

Tipos de texturas:

-La monodia.Según algunos, por ser una sola línea, no cabe usar la expresión “textura”, pues no hay superposición de sonidos de diferente altura. El asunto es opinable. Si tomamos como ejemplo un canto gregoriano antifonal**,** es característico en él la alternancia entre un solista y un coro y ambos cantan monodias. Algunos dicen que ahí se da una diferencia de textura; otros prefieren usar los términos de “densidad” o “masa”.

-La heterofonía**.** Más que una textura clasificada, tiene que ver con una especial manera de ejecutar una música que en su base es monódica. Frecuente en prácticas orientales, se da normalmente en un canto acompañado de instrumentos. La misma melodía cantada es también tocada por los instrumentos pero en forma ornamentada y variada. Dichos adornos y variaciones ocurren a la par con la melodía principal, lo que unido a los juegos puramente rítmicos de algunos instrumentos produce un resultado de gran riqueza (por ejemplo, el gamelangjavanés). El que ocasionalmente se produzcan simultaneidades de alturas diversas, no transforman a este tejido en una trama polifónica. A lo más puede hablarse de pasajes polifónicos “casuales” a partir de un solo plano compartido por todos los ejecutantes.

-La melodía acompañada.Aquí se trata de, al menos, dos planos bien diferenciados: el de la melodía preponderante y el del apoyo que tiene sus propios recursos de figuras de acompañamiento. Este es uno de los tipos más usados en la música de todos los tiempos y de muy diferentes culturas. En nuestra cultura musical, este tejido se ha tratado de muy diversas maneras. Hay veces en que el acompañamiento es discretísimo y juega un rol realmente secundario. Hay otras oportunidades en que el acompañamiento decide la acción musical e incluso el estilo. Basta contrastar un típico acompañamiento en obras pre-clásicas o clásicas sencillas, con un acompañamiento romántico. En ciertos casos, el rol del acompañamiento es tan característicamente un mero apoyo, que la línea melódica que se sustenta en él es llamada técnicamente “monodia acompañada”. Es lo que ocurrió en el barroco temprano cuando nace la ópera. En dicho género, es fundamental el recitativo,que es un arquetipo de la melodía acompañada. El recitativo, como su nombre lo indica, es una especie de recitación musical (un “hablacanto”) donde se mantiene una flexibilidad casi autónoma propia de la monodia pero que va siendo puntuada por los apoyos continuos u ocasionales del acompañamiento.

-La textura contrapuntística**.** Nos remitimos a nuestras explicaciones previas sobre la polifonía. Sólo insistiremos en que las primeras manifestaciones de polifonía occidental, consisten en la invención de melodías superpuestas al canto gregoriano original, para que suenen juntas con él en un todo orgánico. Esa ciencia es el contrapunto. En ese procedimiento hay un pensamiento composicional que consiste en la superposición de horizontalidades melódicas.Como era de esperarse, la normativa fue variando con los siglos hasta llegar al contrapunto de la edad de oro de la música renacentista, donde se teorizan las distintas “especies”de contrapunto, con distintos grados de complejidad. El uso de estas técnicas dará origen a formas y procedimientos, en que la imitaciónde una voz respecto de la otra, será un recurso determinante; esta técnica de la imitación es la que dará nacimiento al canon, el ricercare, la fuga, la invención, etc.

-La textura armónica o acordal.Para que podamos emplear esta expresión, es necesario que nos situemos históricamente en la época que vio nacer la ciencia musical denominada “armonía”**,** la que puede ser definida sucintamente como “ciencia de los acordes”. En la armonía, que históricamente se ubica junto al nacimiento del Barroco, hay un pensamiento básicamente verticalcuya piedra angular es el acorde como columna vertical. El tejido avanza, paso a paso, encadenando un acorde con otro. Cada pilar vertical puede involucrar a varias voces, por ejemplo, una textura coral a 4 voces (soprano, contralto, tenor y bajo). Para llegar al concepto de acorde y armonía, habremos de esperar la compleja evolución de siglos de contrapunto. Debe aclararse que la melodía acompañada tiene íntima relación con la textura armónica pues el acompañamiento en muchos casos es un acorde “desgranado” que pierde su condición de bloque al transformarse en un arpegio que tiene un movimiento particular según el estilo.

Cualquiera de las texturas anteriores puede servir de fundamento composicional que defina una obra. Habrá composiciones que están identificadas con un solo tipo de textura y otras, en que la complejidad del discurso deriva de la alternancia de distintos tipos de tejido en una sola obra. Ya en el Renacimiento, existen obras que hacen un eficiente uso del contraste de texturas para destacar el sentido de algún pasaje particular de un texto. Es el caso frecuente, por ejemplo, en un Credo tratado casi enteramente con contrapunto imitativo, en el que se destaca el momento culminante del texto Et incarnatus con un contraste de tejido acordal. Debe destacarse que en el Renacimiento ese tejido acordal era aún aplicación del sistema modal y obtenido a través de la ciencia del contrapunto ; por eso no podemos aun hablar de armonía. Pasajes como el citado, más otros procedimientos en que las voces abandonan la independencia propia del contrapunto para establecer puntos de coincidencia dentro del tejido, poco a poco se transforman en fórmulas frecuentes. Ellas anuncian a los futuros acordes y, por consiguiente, a la futura ciencia de la armonía, que comenzará a practicarse en el siglo XVII y a teorizarse en el XVIII.