**JAIME DONOSO**

**INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA EN 20 LECTURAS**

**CUARTA EDICIÓN. 2020**

**EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE**

**CAPÍTULO 11**

**ELEMENTOS III**

**TIMBRE**

El timbre es la calidad específica de un sonido musical y que permite diferenciar la fuente de emisión. Así como una onda sonora tiene una frecuencia (altura del sonido), o una amplitud (intensidad o volumen del sonido), también tiene una formacaracterística. Esa forma de la onda dice relación con el espectro armónico.

Todo sonido musical es un complejo sonoro. Cuando se toca unatecla del piano, el oído percibe un solo sonido aislado. Pero el solo hecho de que el oído pueda distinguir el timbre del piano y no confundirlo con el de un violín, significa que el sonido escuchado es un sonido fundamental más un conjunto de sonidos concomitantes. Es el sonido fundamental y sus armónicos.Por ello, dos sonidos que tienen la misma altura pero que son emitidos por fuentes diferentes, son distinguibles entre sí por su diferente timbre. Eso significa que el espectro armónico de cada sonido es diferente, aunque ambos tengan la misma frecuencia.

Sin poder ahondar en sus fascinantes y complejos aspectos acústicos, hablar del timbre es entrar de lleno en el mundo fabuloso de los “colores” instrumentales y vocales, tan variados y disímiles. Es entrar en el reino de las familias instrumentales, de las orquestas, de la clasificación de las voces, de la ópera, de los coros, etc. El uso del término “color”, ampliamente usado, nos revela la asociación que se acostumbra hacer entre los diferentes timbres y los colores de la paleta de un pintor. Así se habla de la “paleta orquestal”, cuando grandes orquestadores –por ejemplo Berlioz, Rimsky-Korsakov, Ravel, Debussy, Richard Strauss, Gustav Mahler– despliegan una prodigiosa imaginación para destacar los timbres puros o en combinaciones inéditas en el ámbito de posibilidades de una orquesta sinfónica.

El concepto tímbrico predominante en la Edad Media y en el Renacimiento, fue el ideal vocal. Todo es vocal o tiende a la vocalidad. Desde el Barroco en adelante, comienza la independencia del género instrumental y con ello cambia el concepto tímbrico. Cierto es que aún en el Barroco hay cierto grado de indeterminación y es común el concepto de timbre ad libitum (a gusto del intérprete), es decir, “toque con el instrumento equivalente que tenga a mano”. Así es como existen numerosas obras barrocas en cuya portada puede aparecer la siguiente indicación: “Sonata para violín (o flauta traversa, u oboe)”, lo que revela que es más importante la línea(idea melódica), que el particular timbre que la “viste”, apareciendo así que el timbre sería aún algo secundario, una especie de “ropaje”. Pero también en el Barroco, empieza a darse la idea del instrumento obligado, es decir, sin posibilidades de ser reemplazado por otro. Ello va conduciendo, progresivamente, al hecho de que el timbre empieza a abandonar su condición de vestido de la idea, para ir convirtiéndose poco a poco en “idea en sí”. Primero será por razones expresivas pues por asociaciones y convenciones culturales se estimará que a determinadas ideas, emociones, sentimientos, descripciones, etc., les convendrán determinados timbres. Ahí encaja el concepto de “orquestar”, es decir, el compositor primero puede tener todas sus ideas plasmadas y luego darles el color apropiado. Más adelante, en la música del siglo XX, el timbre adquirirá carta de ciudadanía y se asistirá a un proceso en que el compositor piensa la idea junto con su timbre, en una entidad inseparable, o mejor aun, el timbre particular es ya, de por sí, una idea.

Una anécdota ayudará a explicar lo anterior. Cuando Stravinsky compuso su portentoso ballet “La Consagración de la Primavera” (1913), no tuvo inconvenientes en hacer oír su obra a Debussy tocándola él mismo al piano, y Debussy, tampoco tuvo inconvenientes en declarar la profunda impresión que había experimentado, aunque sin escuchar la obra en su versión orquestal. Esta historia nos demuestra que aún en obras como ésa, respecto de la cual es casi imposible hoy separarla de su prodigiosa sonoridad orquestal, el propio autor no vaciló en darla a conocer al piano, convencido de que sus otros valores (rítmicos, melódicos, texturales) bastaban para mostrar la obra en su esencia.

En cambio, en cierta música vinculada a la llamada Segunda Escuela de Viena (Schoenberg, Berg, Webern), la situación es muy distinta. Por ejemplo, Arnold Schoenberg tiene una obra que resulta un verdadero manifiesto respecto al nuevo uso del timbre orquestal. En su composición denominada Farben (Colores) o “El Acorde Cambiante”, de las Cinco Piezas Orquestales opus 16 compuestas en 1909, propone un acorde casi absolutamente estático, en el sentido de que las alturas que lo componen se mantienen casi inalterables. Lo que va variando es el colorido de la orquestación, produciendo una especie de “caleidoscopio interno”, es decir, al interior del acorde. Demás está observar que si esta obra se ejecuta al piano, tal demostración no tiene sentido alguno para descubrir su esencia. A partir de ese tipo de experimentos, se llega a postular la Klangfarbenmelodie, concepto traducible como “melodía de timbres”, lo que está revelando el nuevo rol estructural que se le concede al timbre en la conformación de una melodía, desplazando en parte a las alturas. Dicho concepto será de decisiva importancia para el futuro tratamiento tímbrico en la música del siglo XX y en la actualidad.

El mundo del timbre es inagotable y las taxonomías que pueden hacerse para la clasificación de voces e instrumentos, no son nunca exhaustivas. Desde la elemental y muy general clasificación que ordena las familias de una orquesta sinfónica en cuerdas, vientos y percusión, o la que ordena a las voces adultas en soprano, mezzosoprano, contralto, tenor, barítono y bajo, pueden definirse situaciones cada vez más complejas. Por ejemplo, en el campo de las voces vinculadas al mundo de la ópera, aparecerán las sopranos y tenores líricos y dramáticos, los bajos bufos, las sopranos ligeras y coloratura, los tenores heroicos y los spinto, etc., todas ellas subclasificaciones originadas en las exigencias y timbres específicos que se requieren para abordar distintos personajes: una soprano apta para la Gilda en Rigoletto o para Madame Butterfly, no es adecuada para la Isolda del Tristán. Volumen, agilidad, dramatismo, color, serán exigidos de manera específica para cada rol.

Por lo que respecta a los instrumentos, la complicación es aún mayor. Atendiendo al medio básico de producción del sonido, los instrumentos se clasifican en aerófonos (columna de aire sometida a estímulos), cordófonos (cuerda tensada), membranófonos (parche o membrana tensada), idiófonos (materiales autoresonadores) y electrófonos (oscilaciones de la corriente eléctrica). Las subclasificaciones al interior de este enunciado son numerosísimas y reflejan la inagotable fantasía humana para inventar instrumentos musicales.

Desde los más rudimentarios instrumentos de percusión, hasta el piano de concierto, pasando por las artesanías insuperables de los maestros italianos constructores de violines, violas y violoncellos en los siglos XVII y XVIII, la historia de los instrumentos musicales revela una aventura prodigiosa en que se juntan magia, instinto y ciencia acústica. Esta trayectoria de los instrumentos ha implicado un interesante intercambio de estímulos en relación a la composición pues el perfeccionamiento de ciertos instrumentos ha influido en las ideas de los creadores, o al revés, los instrumentos han debido ponerse a la altura para cumplir con las exigencias de los compositores.

El mundo tímbrico no se agota sólo en la historia particular de los instrumentos individualmente considerados, sino en agrupaciones de ellos que han dado origen a ciertos prototipos de enorme trascendencia para la historia de la música. Por ejemplo, el cuarteto de cuerdas (violín 1°, violín 2°, viola y violoncello), el trío con piano (violín, violoncello y piano), el quinteto de vientos (flauta traversa, oboe, clarinete, fagot y corno) o la orquesta en sus diferentes configuraciones como orquesta barroca, orquesta sinfónica clásica y orquesta sinfónica romántica y moderna.

La orquesta es buen ejemplo y fiel reflejo de la evolución de los gustos musicales en lo que al timbre se refiere. Así se podría decir que mientras la orquesta barroca y la clásica no se identifican con la ansiosa búsqueda del color, la orquesta sinfónica moderna, heredera directa de la actitud romántica, es un conglomerado de aproximadamente 100 músicos, donde cada familia orquestal ha visto aumentada su dotación, cuantitativa o cualitativamente. Cuantitativamente, reforzando el número de los integrantes de cada grupo; cualitativamente, haciendo crecer a las familias en sus extremos o zonas medias: los vientos-maderas, por ejemplo, establemente constituidos con la flauta traversa, el oboe, el clarinete y el fagot, crecen hacia el registro sobreagudo con el flautín, refuerzan el registro medio con el corno inglés, bajan a las profundidades con el contrafagot. Lo mismo puede decirse de las otras familias orquestales. Esto, al igual que en la pintura, hace que se mezclen los colores puros para buscar las gradaciones intermedias y permite las más insólitas combinaciones y colores inéditos en la orquesta: un fagot tocando al unísono con una viola, es otro instrumento. Esta ampliación del universo tímbrico constituye uno de los recursos más atractivos de una orquesta sinfónica.

La orquesta sinfónica es un organismo tan complejo, que su estudio excede el ámbito puramente musical. El prodigio de reunir tan distintos colores instrumentales, va aparejado con el hecho de que detrás de cada instrumento hay un ser humano con su personal idiosincrasia. La orquesta es un organismo de marcadas jerarquías y, a pesar de ello, las diferencias humanas no pueden o no debieran jugar ningún rol en el momento en que se construye la interpretación de una obra sinfónica bajo la conducción de una sola persona imbuida de poderes absolutos. El tema es tan apasionante que ha dado origen a interpretaciones literarias, fílmicas y, desde luego, sociológicas.

A continuación, presentamos un muy sencillo esquema que no pretende ser exhaustivo, respecto de la conformación de una orquesta sinfónica con sus diferentes familias o grupos instrumentales. Los instrumentos que figuran en paréntesis pueden estar presentes o ausentes, según los requerimientos de la partitura. Los demás son los que tienen mayor estabilidad pues son casi todos imprescindibles en cualquier obra del repertorio sinfónico.

CUERDAS

Violines. Actúan separados en dos grupos: violines l°s y violines 2°s

Violas

Violoncellos

Contrabajos

VIENTOS

Dos grupos: maderas y bronces

Maderas:

Flauta traversa (y Flautín o Piccolo), Oboe (y Corno Inglés), Clarinete (y Clarinete Bajo), Fagot (y Contrafagot)

Bronces:

Corno, Trompeta, Trombón (y Tuba)

PERCUSIÓN

Timbales (A ellos se agregan todos los que la partitura específica requiera: platillos, tambores, bombo, triángulos, etc.)