



JOSE LUIS TEMES

**TRATADO
DE
SOLFEO
CONTEMPORANEO
IVa**

JOSE LUIS TEMES

**TRATADO
DE
SOLFEO
CONTEMPORÁNEO**

IVa: Teoría y comentarios

linea

NOTA DE LA EDITORIAL

Al presentar este TRATADO DE SOLFEO CONTEMPORANEO, Ediciones Línea se propone principalmente dos objetivos: Primero, ahorrar tiempo y esfuerzo al estudiante de Solfeo, con un texto que es fundamentalmente útil y práctico. No hay en él conceptos trasnochados ni academicismo estéril: pretende por encima de todo —como en alguna parte dice su autor— que el estudiante aprenda a medir y entonar con toda exactitud y corrección, y a «jugar» con la música, conociéndola desde su misma base. Segundo, presentar —acaso por vez primera en nuestro país— un texto que plantee progresivamente, con claridad, rigor y amplitud el tema del solfeo y las grafías contemporáneas, de importantísimo conocimiento para el músico actual, por más que la mayor parte de los tratados de Solfeo —y aun los escritos en fecha reciente— hagan una referencia a ellas meramente anecdótica y superficial. Pretendemos con ello que este estudio solfístico de la música del siglo XX, que ha costado tantas horas de estudio y tantos «palos de ciego» a toda una generación, por carecer de textos de auténtico rigor, se pueda ofrecer ahora de una manera clara, sistemática y sencilla.

José Luis Têmes, autor del Tratado, nace en Madrid en 1956. Estudia principalmente con los profesores Labarra, Sopena, Llácer y Martín Porrás. Titulado en Percusión por el Conservatorio de Madrid, viaja como percusionista a Canadá y Alemania. Fue director del Grupo de Percusión de Madrid entre 1976 y 1980, y del Grupo Círculo desde 1983, habiendo dirigido los estrenos mundiales de más de cuarenta obras de música actual. Durante los últimos años ha dirigido en la práctica totalidad de los Festivales y Ciclos que se organizan en nuestro país, así como en numerosas ciudades extranjeras, interpretando a la mayor parte de los compositores de nuestro tiempo.

Compagina su actividad de director con la de conferenciante, la enseñanza y la redacción de numerosos libros y ensayos, tanto históricos como técnicos.

Portada y diseño de portada: **FERNANDO ZOBEL**

A Rosa

PLAN GENERAL DE LA OBRA

PRIMER CURSO:

- I-A: Fundamentos de nuestro sistema de escritura musical. Razonamiento de sus elementos básicos. Recursos elementales. Conceptos teórico-prácticos de aplicación más común.
- I-B: Lectura rítmica sencilla y progresiva. Subdivisión binaria y ternaria. Figuras de uso más habitual. Ejemplos de ejercicios rítmicos a dos voces. (Claves de Sol y Fa en 4.^a).
- I-C: Ejercicios sistemáticos y progresivos en Do M. Práctica intuitiva de los intervalos más elementales. Introducción a La m (VII grado propio y alterado). Ejercicios sencillos a dos y tres voces.

SEGUNDO CURSO:

- II-A: Ampliación teórica del sistema tradicional de escritura. Recursos métricos expresivos y gráficos. Intervólica. Introducción al tonalismo como sistema.
- II-B: Figuras rítmicas algo menos sencillas en ambas subdivisiones. Compases «a uno» y subdivididos. Cambios de compás. Grupos especiales.
- II-C: Ejercicios progresivos y sistemáticos en tonalidades con una y dos alteraciones propias. Introducción gradual y lógica de alteraciones accidentales. Ejemplos corales a cuatro voces.

TERCER CURSO:

- III-A: Síntesis teórica de los sistemas solfísticos tradicionales que continúan vigentes hoy día. Introducción a la Armonía y al Contrapunto tradicionales. Instrumentos. Formas musicales tradicionales. Transporte tonal. Resumen en esquemas de la Teoría de la Música Tradicional. Tablas de consulta.
- III-B: Máxima exactitud rítmica. Figuras algo complicadas, dentro de la rítmica tradicional. Grupos especiales menos sencillos. Resumen de compases diversos. Práctica de claves menos usuales. Ejercicios para estimular la rapidez de lectura.
- III-C: Ejercicios sistemáticos en tonalidades con 3, 4 y 5 alteraciones propias. Empleo gradual y lógico de accidentales. Intervalos de 7.^a. Segundas aumentadas; cuartas y quintas aumentadas y disminuidas: estudio progresivo.

CUARTO CURSO:

- IV-A: Proceso histórico de la teoría y técnica musicales desde comienzos de siglo hasta la Segunda Guerra Mundial. Introducción al atonalismo libre y al serialismo. Compases mixtos. Polirritmia. Nuevos instrumentos.
- IV-B: Práctica sistemática de ejercicios en compases mixtos. Combinatoria. Acentuación irregular. «Métrica indicada.» Práctica gradual de los procedimientos métricos y rítmicos característicos de la primera mitad de nuestro siglo.
- IV-C: Ejercicios en tonalidades con seis y siete alteraciones propias. Amplio uso de accidentales y de intervalos aumentados y disminuidos. Introducción sencilla al solfeo atonal.

QUINTO CURSO: (En preparación.)

Procedimientos teóricos (V A) y de lectura (V B) propios de nuestro tiempo. Ejercicios de afinación atonal y serial (V C). Complejidades de la música actual. Sistemas no pentagramáticos. Músicas no occidentales.

NOTA:

Los cuadernos «A» forman un subtratado de Teoría y Comentarios.
Los cuadernos «B» forman un subtratado de Lectura medida
Los cuadernos «C» forman un subtratado de Entonación.

INDICE

PARTE HISTORICA

Tema 1: La música europea en el cambio de siglo.....	11
Tema 2: El «antiimpresionismo»: Satie. «Los seis».....	22
Tema 3: Compositores independientes.....	27
Tema 4: El sistema dodecafónico.....	43
Tema 5: La música en la Unión Soviética.....	53
Tema 6: La música norteamericana.....	57
Tema 7: La música latinoamericana.....	66

PARTE TECNICA

Tema 8: Novedades rítmicas y métricas a practicar en el IV Curso. Nuevas fórmulas rítmicas, dentro del sistema tradicional.....	70
Tema 9: Compases mixtos.....	77
Tema 10: Grupos especiales.....	97
Tema 11: Cambios sistemáticos de compás. Acentos excepcionales. Polirritmia. Polimétrica ..	118
Tema 12: Procedimientos de ensanchamiento del sistema tonal: cromatización, acordes por cuartas, modalismo, politonalismo.....	131
Tema 13: El atonalismo.....	151
Tema 14: El sistema dodecafónico.....	160
Tema 15: El jazz.....	182
Tema 16: Sonidos armónicos.....	194
Tema 17: La orquesta moderna: I. Instrumentos de viento.....	200
Tema 18: La orquesta moderna: II. Instrumentos de percusión.....	219
Tema 19: La orquesta moderna: III. La voz humana. Instrumentos de teclado.....	237
Tema 20: La orquesta moderna: IV. Instrumentos de cuerda.....	250
Tema 21: Escritura de los instrumentos de percusión.....	261

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad, ni parte de este libro, puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética, o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de Ediciones Línea.

EL CUADERNO IV A

A lo largo de los libros de que constan los cursos I, II y III, hemos pretendido sintetizar y plantear de la manera más clara posible los fundamentos y postulados de lo que podríamos llamar «solfeo tradicional», es decir, las bases teóricas sobre las que se asentó la creación musical de Occidente durante más de trescientos años. Todas estas materias expuestas y practicadas son las que constituyen los temarios habituales en las enseñanzas de los conservatorios, al menos hasta la fecha.

A partir de ahora comenzamos a trabajar las materias características de la música de nuestro siglo. Como es sabido, desde comienzos del siglo XX, la Teoría y Técnica de composición musicales registró un avance sin precedentes en lo que respecta a muchos criterios rítmicos, métricos, armónicos, gráficos, tímbricos, instrumentales, etc. Y por algunas razones que no son del caso, lo cierto es que todos estos temas, antecedentes directísimos de la música que se escribe hoy día, han estado durante años y años ausentes de las enseñanzas de los conservatorios españoles. Entre estas razones, figura, sin duda, la desconfianza con la que el profesor habitual de Solfeo y Teoría ha mirado las «modernidades» de la nueva música, salvo contadas excepciones. Trataba este profesor, en consecuencia, de «preservar» al alumno de las extrañezas y «absurdos experimentalismos» de la música del siglo XX. Hoy, que nos asomamos ya a la última década del siglo, puede comprobarse que aquellos «absurdos experimentalismos» son ya teorías consolidadísimas, e incluso en algunos casos, pasadas ya de moda. Puede comprobarse, en efecto, que una técnica como, por ejemplo, la del dodecafonismo, ha dejado de utilizarse en la creación musical real, mucho antes de que siquiera se haya incorporado a las enseñanzas de nuestros conservatorios.

Para proceder con perfecto orden sistemático, dividiremos el siglo XX en dos tramos principales: el primero, desde su inicio hasta la Segunda Guerra Mundial, época en la que se fraguan las grandes novedades del sistema teórico musical características de nuestro tiempo; y el segundo período abarcará desde esa fecha hasta 1975, aproximadamente, etapa que podemos considerar como de nuestra música contemporánea. El primer período será tratado en este IV Curso y el segundo período quedará para el V Curso.

Este cuaderno de Teoría y Comentarios del IV Curso corresponde, por tanto, a las novedades técnicas que aporta el período de la primera mitad de nuestro siglo, tan trascendente en la evolución musical de Occidente. Hemos dividido su contenido en dos secciones bien diferenciadas: en la primera exponemos

la forma en la que se ha producido esta evolución, desde el punto de vista histórico, con indicación de los nombres y las composiciones más significativos de esta nueva etapa; ya explicamos en las páginas inmediatas a este prólogo el porqué de esta dilatada parte histórica. En la segunda parte, explicamos el contenido técnico de las novedades que hemos planteado históricamente en la primera parte. Constan estos capítulos técnicos de cuatro temas dedicados a aspectos rítmicos y métricos, tres temas dedicados a las alternativas propuestas al tradicional sistema tonal-funcional, un tema dedicado a las aportaciones técnicas del *jazz* —que tanto influyó en la música de una época— un tema centrado en el estudio y aplicación de los sonidos armónicos, cuatro temas dedicados a las características teóricas y técnicas de los instrumentos de la orquesta moderna —con amplia referencia a los de percusión— para finalizar con un capítulo dedicado a la grafía y escritura habitual en este tipo de instrumentos de percusión.

De todas las materias que afectan a la lectura rítmica, encontrarás abundantes ejercicios para practicar, en el cuaderno IV B; y de las que afectan a aspectos de entonación, podrás practicarlas en el cuaderno IV C. Con todo ello creemos dar una base realmente sólida de un período histórico fundamental en la historia de la música occidental, pero cuyas enseñanzas teóricas, incomprensiblemente, apenas se habían «asomado» hasta ahora a nuestros programas y libros de Solfeo y Teoría de la Música.

PARTE HISTORICA

Puede parecer improcedente el que un texto de Teoría de la Música dedique a aspectos propiamente históricos un espacio tan amplio como el que le vamos a dedicar nosotros en este libro. Y sé que más de un profesor de Solfeo creará ver «invadida» su materia con unos temas de Historia de la Música que probablemente estime inoportunos. Deberé pues, hacer preceder a esta primera parte del libro IV A de una explicación sobre el porqué de esta dilatada parte histórica.

El propósito último de este Tratado de Solfeo Contemporáneo es el conocimiento y estudio sistemático de los aspectos de técnica musical que caracterizan la música de nuestro siglo, y que prácticamente nunca son tratados de manera rigurosa ni en las clases de Solfeo, ni en los programas de los Conservatorios. Se trata, pues, de plantear con claridad, rigor, progresividad y sobre todo NORMALIDAD, los aspectos técnicos de la música de nuestro tiempo. Insistimos en lo de la «normalidad», pues nuestra aspiración debe ser contemplar la música actual en la misma manera que se contempla la música del pasado, y no como una «excepción» o una «cosa rara» hacia la que los teóricos miran con ceño fruncido.

A lo largo de gran cantidad de clases dadas sobre teoría de la música del siglo XX, seminarios a estudiantes de música de muy diversos géneros, o simplemente en las inacabables charlas sobre este tema con ese amplio sector de alumnos que realmente sienten una curiosidad intelectual por conocer una música cuya explicación suele estar ausente en los programas convencionales; a lo largo, digo, de tantas clases, charlas y seminarios, hemos podido comprobar que de lo que se carece no es ya de un conocimiento teórico y sistemático sobre estas músicas, y de una codificación escrita de sus características técnicas: el problema es mayor; el problema es que SE DESCONOCE LA PROPIA MUSICA de los grandes compositores de nuestro siglo. Se desconoce, incluso las obras maestras de la música de nuestro tiempo y muchas veces hasta simplemente cuáles son los nombres de los grandes forjadores del pensamiento musical actual.

Es una experiencia frecuente ver cómo al iniciar un Seminario de Perfeccionamiento para profesores y profesionales de la música y, al hacer la habitual encuesta anónima inicial para conocer el nivel medio del auditorio, se comprueba que entre treinta o cuarenta asistentes a las clases nadie es capaz de citar siquiera el título, por ejemplo, de una sola obra de Alban Berg, o que a la gran mayoría de asistentes —repito, incluso entre posgraduados y profesionales— el nombre de Charles Ives les es absolutamente desconocido.

En este estado de cosas, ¿es posible iniciar las sesiones técnicas? ¿puede intentar explicársele a un pianista «virtuosísimo» las características del piano de Boulez —auténtico hito en la historia del instrumento— cuando empieza por reconocer que no ha oído jamás las sonatas de este compositor y cuando probablemente, incluso, reconoce que jamás oyó antes el nombre que le acabamos de pronunciar? Está claro que la labor iba a ser bien ingrata.

En consecuencia, acaso la tarea más urgente sea la de conseguir la atención del estudiante hacia las músicas del siglo XX. Y como te suponemos, amigo alumno, interesado, o al menos curioso, en este tema, empezamos por aconsejarte sin duda que trates de escuchar con atención las grandes obras del siglo, para lo cual la principal ayuda es, evidentemente, la del disco. Pero también es cierto que muy probablemente

choques con un problema que nos ha sido expuesto miles de veces: la dificultad de adentrarse en la música contemporánea siguiendo un camino recto, una ordenación más o menos sistemática, un criterio de estudio.

Este problema es el que nos ha motivado a escribir la primera parte histórica que sigue: la necesidad de orientar al estudiante paso a paso en un recorrido sistemático desde el punto de vista histórico y técnico. Se nos argumentará contra ello que para ese fin ya existen los libros de Historia de la Música y que un libro de solfeo no es lugar para este recorrido histórico. Pero a ello alegaré dos razones: la primera, que generalmente los libros de historia están pensados como libros de cultura general artística, no para el estudiante de técnica musical y, en consecuencia, su estilo o lenguaje es lógicamente menos específico. Segunda, que hemos procurado en los capítulos que siguen, dar una visión histórica, sí, pero de fenómenos estrictamente técnicos. Es decir, no nos detendremos en aspectos biográficos o sociológicos, propios, evidentemente, de un libro de Historia de la Música. Lo que nosotros haremos es, pues, relatar la forma en que históricamente se sucedieron los procesos de transformación de la teoría y técnica de la música, para después, en la segunda parte del libro, explicarlos ya en su vertiente estrictamente técnica. En consecuencia, esta primera parte, podría titularse algo así como «Historia de la Evolución Técnica de la Música de Nuestro Siglo». Y como hemos precisado varias veces, en este libro IV A estudiaremos el periodo que va desde los últimos momentos del Romanticismo hasta la II Guerra Mundial, es decir, en fechas aproximadas, la primera mitad de nuestro siglo.

Estas han sido las razones que nos han llevado a incluir como muy necesaria para este libro una primera parte de marcado carácter histórico. Ojalá que dentro de algún tiempo, la evolución histórica de la música actual sea un hecho popularizado y conocido, y todo estudiante de técnica musical se acerque ya a su estudio con cierto bagaje de conocimientos sobre la música de su tiempo. Ese día sí podremos prescindir en nuestro Tratado de Teoría Musical de estas primeras explicaciones históricas.

TEMA 1: LA MUSICA EUROPEA EN EL CAMBIO DE SIGLO

Comenzaremos por precisar, como primera orientación cronológica, que ninguna de las grandes innovaciones técnicas características de la música del periodo que estudia este libro IV A es anterior al año 1900. En consecuencia deducimos que, salvo algunas excepciones aisladas, los presupuestos técnicos del Romanticismo que caracterizan la música del siglo XIX van a permanecer vigentes hasta comienzos del XX, e incluso hasta buena parte de los primeros lustros del nuevo siglo. Por ello, habremos de comenzar este capítulo planteando la situación de la técnica musical en el último tercio del siglo XIX, pues sólo así comprenderemos «sin sobresaltos» las novedades técnicas que se producirán en la música de la primera mitad de nuestro siglo y que suponen el antecedente inmediato de la música de nuestro presente.

Puede afirmarse que, desde el punto de vista técnico, toda la música que se escribe en el mundo occidental entre los años 1800 y 1875, está escrita básicamente sobre unos mismos procedimientos comunes de lenguaje: es la música característica del Romanticismo y que había quedado planteada íntegramente desde la música —por poner una referencia tópica— de Beethoven y sus contemporáneos. Podríamos resumir la técnica «clásica» de este periodo en los siguientes planteamientos:

- División de los géneros musicales en tres estéticas básicas: música de cámara o de salón, para practicar ante pequeños auditorios, intimista y directa; música de concierto, para orquesta grande, y destinada al gran público; y música de escena —ópera y ballet— como síntesis de estructuras musicales y teatrales o coreográficas.
- Adhesión básica a las formas clásicas, pero entendidas con gran libertad y fantasía; gusto por la pequeña forma, breve, concisa y sin problemas de comprensión para el auditorio medio. En lo orquestal, gusto por los grandes efectos dramáticos.
- Hegemonía completa e indiscutida del sistema tonal-funcional, cuya validez nadie cuestiona. En algún momento podrán ampliarse sus reglas, y hasta transigirse ciertas disonancias más o menos osadas, pero siempre como refuerzo de la solidez de la armonía tradicional.
- Polarización de la actividad musical en torno a dos grandes áreas: el mundo sinfónico (germano, principalmente) heredero de la línea beethoveniana; y el mundo operístico, con base sobre todo en Italia. Independientemente, París es la gran ciudad cosmopolita por excelencia. La música americana apenas tiene incidencia en el mundo europeo.
- Solfísticamente, adscripción incuestionada a la grafía convencional, sin excepción.
- Métricamente, uso exclusivo en la música de concierto de los compases de dos, tres y cuatro partes, de subdivisión binaria o ternaria. Sólo excepcionalísimamente se utilizará algún compás de amalgama y alguna polirritmia, más bien sobreentendida que explícita.
- Por último, expresivamente —y aunque ello no es propiamente materia de este libro— preferencia por los temas íntimos, tristes, desgarrados, trascendentes, con escasísima presencia de lo humorístico o deliberadamente trivial.

Todas estas características llenarán con su presencia los primeros tres cuartos del siglo XIX. Se observará, además, que cuando en el escenario principal de la música romántica —es decir, en las áreas latina y germana— irrumpe de algún otro compositor o escuela procedente de otras áreas o culturas, lo hace, casi sin excepción, aceptando los presupuestos técnicos y estéticos que acabamos de referir. Así, por ejemplo, ninguno de los compositores eslavos o rusos —Smetana, Dvorak, Borodin, Tchaikowsky, Rimsky Korsakov, etc.— ni de otras muchas escuelas nacionalistas del pasado siglo supusieron modificación sustancial sobre los presupuestos enunciados. Como mucho, en algún caso concreto, el empleo ocasional de alguna escala popular o algún giro folklórico.

En definitiva y resumiendo, todos los conceptos del Solfeo, la Armonía y el Contrapunto tradicionales son plenamente válidos para los primeros tres cuartos del siglo XIX. En este largo periodo se escribió música espléndida e indiscutible, pero sin grandes preocupaciones por modificar el sistema establecido, ni su escritura.

Muy lentamente sin embargo, algo empieza a cambiar a partir de 1875; una cierta inquietud comienza a detectarse entre ciertos compositores, y el sistema tonal comienza a dar algunos síntomas de cansancio. En este punto y desde esta intuición de que algo comienza a cambiar —inquietud, por cierto, indisociable de un mundo social que empieza a resquebrajarse, con dramático final en la I Guerra Mundial—, comienza realmente la historia de la música de nuestro tiempo.

Para clarificar el estudio sintético de este periodo de tránsito, a caballo entre dos siglos, dividiremos nuestro primer recorrido en tres corrientes características de la última época del Romanticismo:

- a) **PERVIVENCIA DE LA TECNICA CONVENCIONAL.** —Compositores que permanecen técnicamente al margen de cualquier innovación, y continúan practicando un lenguaje típicamente romántico.
- b) **PRIMEROS PASOS HACIA EL MODERNISMO.** —Compositores de estirpe romántica, pero que muestran un inconfundible interés por hacer progresar su técnica compositiva, en las diversas direcciones que luego referiremos.
- c) **LA ESTETICA IMPRESIONISTA.** —Compositores (del área francesa, principalmente), que reaccionan enérgicamente contra los planteamientos románticos y se adscriben al llamado movimiento impresionista —de origen pictórico—, aportando ideas y soluciones muy novedosas a ciertos aspectos de la técnica tradicional.

Centrémonos brevemente en el estudio de estos tres aspectos referidos.

a) **PERVIVENCIA DE LA TECNICA CONVENCIONAL**

Los compositores que siguen practicando una técnica tradicional, sin interés por nuevos procedimientos, no tienen especial relieve para nuestro estudio técnico, pero no por ello debemos entender que su música no sea interesante. Quede claro que buen número de compositores siguieron practicando una música de corte convencional hasta muy entrado nuestro siglo, obteniendo sin embargo obras de

gran éxito multitudinario. En este grupo puede incluirse a autores como *Saint Saens*¹ (que vive hasta 1921), *Mascagni* (que vive hasta 1945), *Massenet* (* 1912), *Puccini* (* 1924), *Enesco* (* 1955), *Sibelius* (* 1957), *Bloch* (* 1959), *Nielsen* (* 1961), *Holst* (* 1924), *Bruch* (* 1920), *Delius* (* 1934), *Elgar* (* 1934), *Falla* (* 1946), o *Turina* (* 1949)², por citar sólo algunos de los muchísimos ejemplos posibles. No obstante, se debe reconocer que, quien más quien menos, todos incorporaron alguna pequeña innovación de lenguaje, por poco significativa que fuera. Pero en líneas generales son autores muy marginales a la evolución de la teoría de nuestro lenguaje musical.

b) PRIMEROS PASOS HACIA EL MODERNISMO

Compositores con origen en el lenguaje romántico, que inician el puente con los compositores característicos de la estética de nuestro siglo.

Richard Wagner

Sin duda, el primer nombre de este apartado, cronológicamente hablando es Richard Wagner (1813-1883). Figura gigantesca de la historia de la música, es un compositor absolutamente romántico desde el punto de vista espiritual, pero sus novedades técnicas fueron mucho más allá de lo que cabía imaginar en su tiempo, sabiendo que murió en 1883. Al margen de sus innovaciones en la concepción de lo que en adelante debería entenderse por ópera —o, como él prefería, «drama musical»—, cuya referencia no corresponde a este libro, supuso Wagner un importantísimo avance en el lenguaje musical de Occidente, con aportaciones decisivas para el establecimiento de la estética característica del siglo XX. Algunas de estas aportaciones son las siguientes:

- Wagner es contrario a la fragmentación constante del discurso musical operístico en los tradicionales recitativos, arias, dúos, etc. Frente a ello, concibe el discurso musical al servicio del texto teatral, sin interrupciones cadenciales. Para que ello sea posible es necesario evitar constantemente la sensación de reposo de la cadencia conclusiva tradicional, pues la caída a un acorde de tónica reconocible impondría la segmentación armónica del discurso. En consecuencia, Wagner utilizará un procedimiento armónico característico, denominado «melodía infinita», en el que la línea melódica nunca se detiene ni reposa sobre acordes de tónica, con lo que se consigue un constante fluir melódico no fraccionado.
- Además de esta indefinición tonal, es constante en Wagner el empleo de acordes con notas añadidas o con notas del acorde alteradas ascendente o descendentemente. Evidentemente, estas notas extrañas al acorde original suponen casi siempre disonancias con el resto del acorde. Más aún: Wagner casi nunca prepara ni resuelve estas disonancias, lo que supone una transgresión grave del sistema armónico tradicional. Comprenderás, pues, que teniendo presentes los dos apartados enunciados (ausencia de referencias cadenciales, y constante uso de acordes alterados), a veces el análisis armónico de la música de Wagner no es nada sencillo, por carecer de puntos de referencia bien definidos.
- Aunque no fue Wagner el primero en emplearla, es también constante en él el empleo de la armonía cromática, es decir, de la conducción de cada voz armónica por movimientos cromáticos; igualmente, ello supone la constante modulación a tonalidades muy lejanas por procedimientos rapidísimos, y viene

¹ Para facilitar la utilización de este texto como libro de consulta, cada vez que aparezca la mención al nombre propio de un compositor, o de una obra, las destacaremos con letras cursivas.

² Puesto que estamos planteando un texto técnico, y no simplemente histórico, no haremos referencia específica a los compositores españoles, sino en la medida que nos puedan interesar a nuestro estudio. Pero evidentemente, al margen de ello te aconsejamos que prestes especial interés a la música española, basándote en algún buen texto sobre la materia.

facilitado por el constante uso de notas alteradas cromáticamente, que referíamos en el apartado anterior. Hay que reconocer, no obstante, que Franz Liszt³, ya había trabajado este tipo de armonía posromántica desde algunos lustros atrás.

- Formalmente, Wagner no recurre al sistema de «temas» y «desarrollos» tan característicos de la música del periodo anterior, sino que prefiere caracterizar a cada personaje de sus óperas con un «motivo conductor» («leit motiv», por utilizar el término que él mismo acuñó), que le identificará constantemente a lo largo de la obra, y que aparecerá —prácticamente idéntico— siempre que exista referencia a este personaje. Incluso, Wagner no sólo caracteriza a cada personaje propiamente dicho, sino a cada situación o concepto característico del devenir del drama: así por ejemplo, en el *Tristán e Isolda* cabe hablar hasta de casi cincuenta leit motivs diferentes: el deseo, la mirada, la redención por el amor, el anhelo de amor, la invocación a la noche, etc.
- Las líneas melódicas de Wagner son amplias, con grandes saltos, incluso para la voz humana, con gran profusión de intervalos aumentados y disminuidos (como corresponde a la armonía cromática), y ausencia de puntos cadenciales claros (como se deduce del empleo de la melodía infinita); normalmente, además, una línea melódica que ha comenzado en una voz, pasará después a otra, después a otra, y así sucesivamente, huyendo decididamente del concepto de frase, periodo y célula de la escritura melódica convencional.
- Desde el punto de vista instrumental, Wagner emplea casi siempre una orquesta enorme, riquísima en sonoridades y timbres; concede gran importancia a los instrumentos de metal, cuya familia de tubas enriquece con las llamadas tubas wagnerianas⁴. Es ya frecuente en Wagner un rasgo muy característico de nuestra música actual: el uso constante de cada instrumento en sus tesituras extremas, llegando incluso a forzar las posibilidades naturales del instrumento. Utiliza también abundante formación de instrumentos de percusión, algunos de ellos exóticos y sin antecedentes en la música de concierto: platos suspendidos⁵, o el empleo de 18 yunques de diferentes alturas en *El Oro del Rhin*.

Por estas y por otras muchas razones, Richard Wagner es uno de los antecedentes más claros de la técnica musical de nuestro siglo, y por ello te aconsejamos su conocimiento y estudio. Aunque estos aspectos referidos son ya característicos desde sus primeras óperas, son especialmente interesantes como antecedentes históricos, las cuatro óperas contenidas en su *Tetralogía* (es decir, *El Oro del Rhin* (1854), *La Walquiria* (1856), *Sigfrido* (1869) y *El Ocaso de los dioses* (1874), así como su *Tristán e Isolda* (1859), *Maestros cantores* (1876) y *Parsifal* (1882).

Ligeramente más jóvenes que Wagner, figuras como las de *Johannes Brahms* (1833-1897), *Anton Bruckner* (1824-1896) y *Hugo Wolf* (1860-1903), son también dignas de estudio y admiración, pero desde el punto de vista estrictamente técnico y de lenguaje, sus innovaciones son infinitamente menores y entran de lleno en la teoría y la armonía románticas.

Max Reger

Probablemente, el único continuador inmediato que encontraron los presupuestos armónicos de Wagner fue el también alemán Max Reger (1873-1916). Profundísimo conocedor de la armonía y el contrapunto

³ Por cierto, suegro de Wagner.

⁴ Para ser exactos, las tubas wagnerianas son más bien una variante de las trompas.

⁵ Los platos chocados habían sido utilizados desde mucho tiempo atrás, pero no era nada frecuente su empleo en forma de plato suspendido de un trípode.

cromáticos, exploró las fronteras del sistema armónico convencional, utilizando sistemáticamente las modulaciones a los tonos más lejanos, los recorridos tonales más insólitos y el mayor enriquecimiento de los acordes tradicionales por medio de acordes alterados, apoyaturas sin resolución, etc. El resultado fue que casi nadie había llegado tan lejos en el enriquecimiento (y en consecuencia, resquebrajamiento)⁶ del sistema tonal como lo hizo Reger en sus obras en torno al año 1900. Pero por alguna razón — probablemente su afán por los tecnicismos «de pizarra»— su música no ha logrado sobrepasar la barrera de los expertos, y es muy poco popular en las salas de conciertos. Pero no se le puede negar su sincero entusiasmo por demostrar hasta dónde se podía llegar en modernidad de lenguaje sin dejar de servirse del sistema tonal⁷.

Gustav Mahler

El caso de Gustav Mahler (1860-1911), es bien diferente. Estamos ante un compositor que nunca quiso —o nunca supo— abandonar el lenguaje tonal, y que se expresó con conceptos inequívocamente románticos. Pero su poderosa personalidad dota a su música de una modernidad fascinante, muy indisociable de un gran técnico y un gran intelectual, que vivió de cerca las grandes inquietudes estéticas, sociales y políticas del cambio de siglo. Desde el ángulo técnico, sus aportaciones a la nueva música fueron diversas:

- A nuestro juicio, su mayor actualidad reside en la disposición de los materiales que utiliza, en su capacidad de plantear formas musicales inverosímiles años atrás, presentando simultáneamente varias líneas temáticas de igual importancia formal, o su habilidad para que una misma línea presente apariencias completamente diferentes según la textura que la arroje. Todo ello, también, gracias a una orquestación muy hábil e inconfundible.
- Sus armonías son básicamente tonales, pero Mahler no tiene inconveniente en resolver una melodía, o una frase, en otro tono del que comenzó. Las armonías están tratadas siempre con una habilidad psicológica que es una de las claves de su capacidad para conmover infaliblemente al oyente.
- En alguna de sus últimas obras, incluso, Mahler intentó los sistemas de armonías por cuartas, en vez de por terceras como es tradicional. Entre otros, este procedimiento sería empleado, con extraordinaria eficacia, por el también vienés Arnold Schoenberg. Gustav Mahler, con todo, es autor muy importante en cualquier Historia de la Música, pero de cara a nuestro estudio estrictamente técnico lo es mucho menos.

Richard Strauss

Tanto cronológica como estéticamente, Strauss es un compositor a caballo entre el siglo XIX y el XX. Nació en Munich en 1864 y murió en Garmisch en 1949. Curiosamente, su lenguaje musical dista mucho de ser una línea recta progresiva, como ahora veremos.

Las obras más populares de Strauss, y algunas de las más interesantes, están escritas aún a finales del pasado siglo, muy influidas por la estética wagneriana, aunque insertas en la tradición germana del poema sinfónico descriptivo. Tal es el hecho de sus Poemas Sinfónicos más interpretados: *Don Juan*, *Muerte y transfiguración*, *Las travesuras de Till Eulenspiegel*, *Así hablaba Zarathustra*, *Vida de héroe*, etc., todas ellas anteriores a 1900. Inmediatamente después, Strauss, ya muy seguro de su dominio de «la pluma» y de la

⁶ En efecto, observa cómo el ensanchamiento de los procedimientos del sistema tonal, paradójicamente, estaba preparando la desaparición del sistema como tal.

⁷ Reger escribió un libro muy curioso titulado *Contribuciones al estudio de la modulación*, estudio minuciosísimo de las posibilidades moduladoras de una concepción amplia del sistema tonal. Es un libro fácil de encontrar en castellano.

orquestración, emprende su aventura en el terreno de la ópera, que será acaso donde sus innovaciones den los mejores frutos. Su primera obra maestra en este terreno es *Salomé* (1905), una de las óperas clave en la música de nuestro siglo. Buena prueba de su concepto unitario del teatro musical y de su aversión a las formas típicas italianas lo constituye el que esta ópera esté escrita de un solo trazo, prácticamente sin ninguna pausa —siquiera sin ninguna respiración— desde su comienzo hasta su final; ello dota a *Salomé* de una fuerza motriz que la recorre de principio a fin y enlaza con ciertos planteamientos poswagnerianos. Ello además de basarse en un espléndido libreto con gran carga expresionista, erótica y desgarrada.

Le seguirá otro enorme acierto: *Elektra* (1907), con armonía fuertemente cromática, aunque de fundamento tonal, y que ahonda en la línea expresionista germana. *El caballero de la rosa* (1910) y *Ariadna en Naxos* (1914), son ya mucho más ligeras, aunque siguen siendo auténticas obras maestras del arte straussiano. Estas obras señalan ya el viraje inesperado en la producción de Strauss; en efecto, a partir de estas obras, y casi sin excepción, Strauss compondrá según un lenguaje musical infinitamente menos novedoso, olvidándose incluso de sus propias grandes aportaciones y mucho más anclado en presupuestos decimonónicos. Su tonalidad se vuelve menos conflictiva, las formas se simplifican y los motivos tienden hacia un cierto aire neorromántico, inesperado unos años atrás. Es difícil explicar cuál fue la causa de esta involución: los musicólogos proponen tesis que van desde el «acomodamiento» material de Strauss —que obtuvo enormes ingresos con sus primeros poemas sinfónicos y óperas—, hasta la pérdida de profundidad y sedimentación que sufriera su pensamiento musical, al verse absorbido Strauss por una brillantísima carrera como director de orquesta, que le hacía viajar constantemente y dedicar menor esfuerzo a la composición. Otros apuntan más hacia razones «sociológico-históricas», alegando que el «mundo» musical de Strauss era el del «antiguo orden» previo a la Primera Guerra y que, al desmoronarse el Imperio Austrohúngaro y el Germano, se encontró en una encrucijada personal irresoluble.

Sea como fuere, lo cierto es que su música posterior, aún conteniendo obras de excelente factura, es mucho menos interesante para nuestro estudio de nuevas aportaciones técnicas. Y eso que a Strauss le quedarían aún más de cuarenta años de constante actividad compositiva. Entre su obra posterior citaremos en todo caso óperas como la monumental *Sinfonía alpina*, *La mujer sin sombra*, *Elena en Egipto*, *Arabella*, *La mujer silenciosa*, *El amor de Danae* y sus piezas sinfónicas *Metamorfosis*, *Segundo concierto para trompa y orquesta*, *Concierto para oboe y orquesta*, etc. Bien es cierto que la mano de Strauss se notará siempre en todas ellas, presentando un excelente «oficio» técnico.

En resumen, y de cara a nuestro trabajo, Strauss fue un hombre que intuyó muchas de las características de la música del nuevo siglo, especialmente en los terrenos de la Armonía —en la que a veces introduce recursos politoniales, novedosos en su época— y de la orquestración —sobre todo en lo referente al protagonismo individual de instrumentos que anteriormente eran considerados como «de acompañamiento», su uso de los registros extremos de los instrumentos, etc—. Pero después de dar importantes pasos progresistas en su juventud, prefirió recoger velas hacia lenguajes más trillados y menos investigatorios, que le apartaron del camino de los grandes maestros contemporáneos, en la segunda parte de su vida.

Leos Janacek

No sería justo omitir en este rápido recorrido por el posromanticismo centroeuropeo el nombre de un compositor que, próximo a cierta técnica wagneriana, constituye el más importante capítulo en su país, de la armonía cromática —a veces, expresionista— y la ampliación de las fronteras del sistema tonal convencional. Nos referimos al checo Leos Janacek (1852-1928), un compositor que día a día ve aumentada su «cotización» en las más grandes salas de ópera de todo el mundo.

Ello es muy justo pues, aunque su descubrimiento haya sido algo tardío, estamos ante un compositor de primera categoría. Janacek vivió siempre en la ciudad de Brno como un músico «gris», de oficio. Cuando ya no era joven, el éxito de su ópera *Jenufa* (1903) en Praga en 1916 le lanzó a una carrera espléndida como compositor de ópera, que incluirá títulos como *Katja Kavanova* (1921) o la impresionante *Desde la casa de los muertos* (1928), entre otras igualmente interesantísimas.

El lenguaje de Janacek, como decimos, tiene algo de wagneriano, en el sentido de su fuerte cromatización y la continuidad de las líneas melódicas, próximas a la «melodía infinita»; las modulaciones son bruscas y frecuentes, pero nunca gratuitas, sino al servicio del contenido expresivo de cada melodía. Esta está construida casi siempre en función de la articulación del texto y la fonética; de ahí la imposibilidad de traducir las óperas de Janacek a otros idiomas. Tal libertad le concede a los procesos modulatorios, que con frecuencia prescinde de las armaduras de clave. La fuerza de su música es extraordinaria, y prelude claramente la estética expresionista —también es cierto que el contenido psicológico de sus temas lo requiere teatralmente— que caracterizará algunas de las mejores obras de Schoenberg o Bartók.

c) LA ESTÉTICA IMPRESIONISTA

Si acabamos de ver cómo la lucha final por la supervivencia del tonalismo tuvo en el área germana nombres tan destacados como Mahler, Strauss o Reger, en el área francesa —París, especialmente— la lucha se planteó en términos algo diferentes, más acordes con la exquisitez y refinamiento típicos del gusto francés.

En efecto, el Romanticismo musical tiene en Francia un último eslabón que le servirá de puente con la «música moderna» y que es el movimiento, de origen pictórico, denominado «Impresionismo». Los impresionistas, que surgen como una reacción antirromántica, tienen sin embargo algo todavía del espíritu romántico; entre otras cosas, la utilización básica del sistema tonal. Pero son al mismo tiempo el inicio de ciertas características más acusadas de la música del siglo XX, con soluciones técnicas insospechadas pocos años atrás. Comoquiera que, desde el punto de vista histórico, existe abundante bibliografía del Impresionismo en lengua castellana, no nos detendremos en estos aspectos, y nos centraremos propiamente en los técnicos:

- La música impresionista es aún básicamente tonal, entendiendo por tal, que en todo periodo musical existe una referencia a una tónica de base. Pero la música impresionista gusta de «velar» el sentido de esta tónica, no haciéndola casi nunca demasiado evidente a la escucha; así, cuando aparece un acorde claro de tónica, lo hace de una manera «resplandeciente», excepcionalmente luminosa. Esa es, entre otras, una de las razones técnicas del juego de luces y sombras tan característico del impresionismo musical.
- Los impresionistas utilizan sólo excepcionalmente los modos mayores y menores convencionales, cuyo poder exótico o de «evocación» es sin duda inferior a nuestros oídos. Prefieren por contra, las escalas modales, las escalas de tonos enteros —donde el sentimiento de tónica a causa de la ausencia de semitonos, es mucho menor— y todo tipo de escalas exóticas, algunas tomadas de la música oriental, (por cierto, con mayor o menor fidelidad antropológica).
- Frente al acorde perfecto en estado puro, es decir, el acorde en su sentido clásico, los compositores de esta estética prefieren el acorde «ampliado» con notas añadidas, es decir, ajenas a la esencia de tal acorde.
- Como se indica en su capítulo correspondiente, estas notas añadidas son, con preferencia, la séptima, la novena y la oncena desde la fundamental, lo que proporciona a este acorde un «perfume» especial, que hace inconfundible su sonoridad. Pero es importante entender que, en esta estética, las notas añadidas no tienen carácter solamente ornamental, pues constituyen la auténtica «forma de ser» de tales acordes.

- Además del referido gusto por los acordes de séptima, novena, oncena, etc., lo realmente característico en su empleo es la ausencia de preparación y resolución de las disonancias; en otras palabras, los impresionistas descubren el valor de la disonancia por sí misma, no como excepción al sistema estricto tonal. Cabría hablar, pues, de la disonancia como color. Como consecuencia de este aspecto, los procesos armónicos suelen ser también atípicos: uso constante de resoluciones excepcionales y de encadenamientos nada ortodoxos.
- La música impresionista descubre también —acaso por primera vez para la música occidental— el valor extraordinario del timbre en sí mismo, algo muy característico de la música no occidental, y muy en relación con el refinamiento exótico y orientalista de este movimiento. De ahí su interés por el pequeño detalle instrumental, la articulación, la cuidadísima selección de cada intervención colorística. También en consecuencia, rara vez se emplea amplia instrumentación simultáneamente, pues no se trata de «abrumar» con la masa orquestal, sino de encontrar sus infinitas sutilezas. La orquesta no suele emplearse más que momentáneamente en forma de bloque: se prefiere el hacerla intervenir en pequeñas subformaciones, como si fuera un «conglomerado de grupos de cámara».

Estas y otras muchas características hacen de la música impresionista una clara antesala de la música moderna. Por citar un punto concreto, se ha afirmado que el *Preludio a la siesta de un fauno* es la primera obra de la «música de nuestro tiempo». Puesto que cabe afirmar lo mismo de obras como el *Tristán e Isolda* de Wagner en el área germana, y de otras muchas obras, concluiremos lo siguiente: aunque una visión apresurada y parcial pudiera hacernos creer que la estética musical de nuestro tiempo surgió de una manera violenta, (o que los compositores del siglo XX han buscado los más extraños —y en opinión de muchos, inaceptables— pretextos para rebatir supuestamente a los clásicos), lo cierto es que la música de nuestros días entronca directamente con la gran tradición del clasicismo y el romanticismo. Y que es su propia evolución natural, y el deseo de aportar nuevos recursos cuando los anteriores quedan agotados, los que la han hecho evolucionar técnicamente.

El movimiento impresionista tiene, en música, un nombre fundamental: Claude Debussy, aunque en menor medida siguieron su estética otros muchos compositores contemporáneos suyos. Incluiremos también a Maurice Ravel en este apartado, aunque su adscripción a la escuela de Debussy sea más discutible de lo que parece.

Claude Debussy

Claude Achile Debussy nació cerca de París en 1862. Su formación musical se basó en los grandes modelos del último romanticismo: Bizet, Brahms, Tchaikowsky, Saint Saens, Massenet, etc. Fue alumno crítico y rebelde en sus años de conservatorio, lo que le convirtió en un contestatario —bastante a su pesar—, especialmente en las prácticas de Armonía. Adquiere una gran formación como pianista, pero nunca se interesará por el virtuosismo instrumental.

Debussy obtiene el Gran Premio Roma en 1884 —uno de los más importantes galardones para compositores jóvenes en aquella época— con la cantata *El hijo pródigo*, hoy muy poco interpretada. La estética inconfundible debussysta comienza a manifestarse en las obras inmediatamente posteriores, cuyos solos títulos apuntan ya hacia su emparentamiento con los poetas simbolistas⁸ y los pintores impresionistas: *Primavera*, *La doncella elegida*, *Canciones olvidadas*, *Poemas de Baudelaire*, etc. (1887-89).

⁸ La poesía simbolista fue el equivalente en Literatura al movimiento impresionista en Pintura y en Música.

Un acontecimiento se produce en París en 1889, que supone un fuerte aldabonazo en la conciencia musical de buen número de jóvenes compositores, entre ellos Debussy: la celebración de la Exposición Universal, en conmemoración de la Revolución Francesa, que les dará oportunidad de conocer la vida, la cultura y, sobre todo, la música de ciertas civilizaciones no europeas (asiáticas especialmente). Este contacto, justo en los momentos en los que la música europea buscaba nuevos caminos y salidas a sus procedimientos tradicionales, será extraordinariamente fecundo en muchos compositores, que tomarán como modelo recursos inhabituales en la música occidental anterior. En efecto, Debussy incorporará del mundo oriental cierto perfume estático, colorista, armónico, instrumental, etc., a su música inmediata. Quizá un primer fruto de esto sea la *Suite bergamasque*, escrita en 1890. Poco después compondrá su único *Cuarteto de cuerda* (1893).

Pero la gran revelación del nombre de Debussy se produce en 1894, cuando estrena en París con enorme éxito el *Preludio a la siesta del fauno*, que se ha convertido en su obra más popular, y que contiene lo más característico de su música: escalas de tonos enteros, armonías de séptimas y novenas, tonalidad concreta pero muy difuminada —la obra está en Mi Mayor/Do sostenido menor—, orquestación sutilísima, etc. Le seguirá otra obra maestra: *Nocturnos*, para orquesta (y coro femenino en el último número), donde la técnica del *fauno* está ampliada y recreada.

Segurísimo ya de su peculiar técnica, Debussy aborda su única ópera, para la que elige un drama titulado *Peleas y Melisanda*, del joven y desconocido por entonces Maurice Maeterlink. La elección es afortunadísima: una historia de amor imposible y oculto, en los claroscuros de un viejo castillo, con una heroína atormentada y sin salida, y una fuerte carga de erotismo sutilísimo, todo ello superpuesto a la música del mejor Debussy, antiacadémico como nunca, pero con un dominio portentoso del lenguaje. La sugerencia y la forma hacen de *Peleas y Melisanda* una de las óperas más espléndidas de la historia, y especialmente de la técnica musical de nuestro siglo. *Peleas* fue una de las pocas óperas de nuestro tiempo cuya importancia se manifestó desde el primer instante, pues desde que su estreno (1902) supuso una auténtica conmoción en los medios musicales parisienses, y su expansión por todo el mundo fue rapidísima e indiscutida.

Después de las *Tres estampas para piano* (1903), Debussy da un pequeño giro en su evolución, que sorprende —y casi decepciona—, a sus seguidores acérrimos: una vez conquistado su lenguaje armónico característico, Debussy evoluciona hacia un lenguaje algo más cerrado, menos rico en sugerencias coloristas, más sobrio y concentrado. Esa evolución la inicia claramente su «esbozo sinfónico» *El Mar*, en tres movimientos. Aunque los presupuestos armónicos de Debussy siguen, evidentemente, presentes, las sugerencias son más introvertidas, como ocurrirá también en su obra orquestal inmediata, *Imágenes* (1910).

Debussy no había descuidado tampoco su producción de música para piano, instrumento en el que se sentía muy a gusto por sus peculiares resonancias tímbricas y armónicas. De esos años son sus deliciosas piezas infantiles *El rincón de los niños* y los dos libros de *Preludios para piano*. Poco después compondría una obra pianística con caracteres didácticos, pero con gran valor musical: son sus *Doce estudios para piano*, cada uno de los cuales plantea un problema técnico o de digitación diferente.

De 1911 es una obra ambiciosa pero que nunca ha llegado a encontrar su lugar en la producción debussyana, quizá porque no logró ser una pieza «redonda» por la prisa con la que fue escrita: *El Martirio de San Sebastián*, pensada inicialmente como ballet, y de la que posteriormente extrajo una suite de concierto.

Se habla en varios otros puntos de esta introducción histórica de la importancia que para el desenvolvimiento de la música de estos años tuvo en París la aparición de la compañía de Ballets Rusos, que

dirigía Sergio de Diaghilev⁹. Pues bien, Diaghilev no permaneció ajeno a la importancia en lo musical de la producción de Debussy, al cual encargaría la que sería su última partitura orquestal importante: *Juegos* (1913), cuyo estreno causó un enorme escándalo en el Teatro de los Campos Elíseos de París, sólo unos días antes de que esa misma sala fuera escenario del célebre escándalo del estreno de la *Consagración de la primavera*, de Stravinsky.

La última etapa del catálogo debussyano presenta una serie de obras pequeñas en dimensiones y duración, pero deliciosas y no menos influyentes en el pensamiento musical del siglo XX: son principalmente sus tres *Sonatas*: para cello y piano (1915), para flauta, viola y arpa —obsérvese lo original de esta formación— (1916), y para violín y piano (1917); al parecer, el propósito del compositor era escribir una amplia serie de piezas de cámara bajo el título genérico de *Seis sonatas*. Pero no pudo ser: Debussy moría en París en 1918, dejando incompleto el proyecto.

Maurice Ravel

Se suele considerar habitualmente que los dos grandes autores impresionistas franceses son Claude Debussy y Maurice Ravel. Ello puede ser más o menos cierto —hoy día es una afirmación muy sujeta a revisión— pero es indiscutible que, desde el punto de vista técnico, que es el que aquí nos interesa, la aportación de Ravel a la técnica musical de nuestro siglo fue inferior a la de Debussy. Y debe quedar muy claro que esto no quiere decir que la obra de Ravel sea menos interesante musicalmente; todo lo contrario: la música de Ravel es de una perfección asombrosa, con una serie de obras maestras de categoría incuestionable. Lo que aquí afirmamos es que la aportación a la técnica de lenguaje es mucho más decisiva en el caso de Debussy, y por ello debemos dedicar en este recorrido por las evoluciones técnicas del siglo XX un menor espacio a las innovaciones de Maurice Ravel.

Ravel poseía cierto origen español, lo que explicaría su afición por el «exotismo español» en algunas de sus obras. Nació en 1875 en el País Vasco-Francés, cerca de San Juan de Luz. Se formó en el Conservatorio de París y no pudo obtener el Premio Roma, lo que motivó un auténtico escándalo en la vida musical francesa. Excelente pianista, compuso aún muy joven sus primeras obras maestras para este instrumento: *Minueto antiguo*, *Pavana para una infanta difunta*, *Juegos de agua*, *Sonatina*, *Espejos*, entre otras, que están escritas antes de cumplir los treinta y cinco años. Se trata de piezas muy en el lenguaje armónico de Debussy; de una de ellas, *Juegos de agua*, se podría decir, incluso, que fue más allá de los propios métodos debussyanos, puesto que está escrita antes de la última etapa de Debussy. Ya comprobás cómo en algunos momentos es el piano de Ravel el que influye en Debussy, y no a la inversa. También escrito antes de los treinta años es el magnífico *Cuarteto en Fa*, para cuerdas.

Su entusiasmo por los temas españoles queda especialmente plasmado en dos obras de 1907: la *Rapsodia española* y *La Hora española*. Esta última es una ópera breve, con acción en una relojería de Toledo, y constituye una de las más deliciosas piezas para el teatro musical de nuestro siglo. Le seguirán otras series de piezas para piano que se han convertido en punto de referencia clásico en la historia de la música pianística: *Mi madre la oca*, (colección de piezas infantiles para piano a cuatro manos), *Gaspar de la noche*, *Minueto sobre el nombre de Haydn*, *Valses nobles y sentimentales*, etc. Se observa ya desde los propios títulos el entusiasmo de Ravel por la antigüedad clásica, temática que de una u otra manera estará siempre presente en su música.

⁹ La figura de Sergio Diaghilev fue importantísima en el desenvolvimiento de la nueva música en París, y en toda Europa. Le volveremos a mencionar en varias ocasiones.

También para la escena escribió su popular ballet *Dafnis y Cloe* (1912), *La Valse* (1919), *El Niño y los sortilegios* (1925), y su popularísimo *Bolero*, que inicialmente fue concebido como ballet y en el que, como es sabido, una misma melodía doble se repite incesantemente, sobre un ritmo obsesivo, y que sirve de pretexto a Ravel para hacer un auténtico alarde de orquestación. También prueba de sus sorprendentes dotes de instrumentador es la versión para orquesta que realizó de los *Cuadros de una exposición*, de Moussorgsky, y que curiosamente se ha popularizado mucho más que su original pianístico.

Al final de su vida escribirá sus dos conciertos para piano y orquesta (1931). Uno de ellos debe ser tocado únicamente con la mano izquierda, y fue compuesto para el célebre pianista Paul Wittgenstein, que había perdido la mano derecha durante la guerra europea. Todo ello, dejando aparte un amplio número de obras de cámara, lieder, etc.

En algunas de las canciones con orquesta alcanza Ravel algunos de sus más altos niveles de sutileza y elegancia. Moriría tras una penosísima enfermedad mental, en 1939.

Quizá la gran aportación de Ravel a la estética musical de nuestro siglo fue la conciliación perfecta entre los nuevos recursos técnicos —escalas exóticas, ritmos novedosos, acordes de séptima y novena, disonancias sin resolución, etc.— y un planteamiento formal dentro de los más estrictos cánones clásicos. El resultado es una música elegantísima, impecable. Ravel huyó siempre de la exageración, el apasionamiento y la afectación, lo que le valió el célebre epíteto que le dedicó Stravinsky, al calificarle elogiosamente como de «relojero suizo».

TEMA 2: EL «ANTIIMPRESIONISMO»: Satie. «Los Seis».

Erik Satie

El caso de Erik Satie es especialmente difícil en su posible clasificación dentro de la historia musical europea de aquellos años. En efecto, Satie se sentía completamente ajeno a las músicas de Wagner, pero al mismo tiempo se apresuró a proclamar que las sonoridades vaporosas y las armonías debilísimas del Impresionismo debían tocar a su fin; proponía, pues, una alternativa musical basada en un cierto sentido del humor, la cotidianeidad y la mayor sencillez y concisión posibles. De esta manera, se le debería considerar como el primer compositor de una nueva época —el periodo de entreguerras y el Grupo de los Seis— al que pronto nos referiremos, y una antítesis de la música de Debussy. Pero es lo cierto, paradójicamente, que buena parte de su música —la escrita todavía en el siglo XIX—, cuando se escucha hoy día con una cierta perspectiva en el tiempo nos suena como la prolongación de la música de Debussy, muy afín a su tipo de sensibilidad estética. Más aún: hoy es indiscutible que el pianismo de Satie influyó grandemente en el pianismo de Debussy, por lo que cierta parte de sus respectivas producciones para piano terminan confundándose estéticamente. Otra cosa es que, en efecto, a partir de la segunda década del nuevo siglo, Satie produjese unas músicas en una línea ya diferente. Por lo antedicho se deducirá la dificultad de clasificación de la música de Satie.

Satie nació en 1866 en Honfleur, pero pronto marchó a estudiar a París. Ya a los veinte años escribió algunas colecciones de piezas para piano que quedaron rápidamente como preferidas del gran público: son sus colecciones tituladas *Zarabandas* y *Gymnopédias* (1887), que, seguidas de sus *Gnosianas*¹⁰ (1890), van a constituir lo más popular de su repertorio. Son piezas «etéreas», indecisas tonalmente, con modulaciones lejanísimas, pero siempre dentro de un ambiente sensual, vecino directo del mundo de Debussy. Su extraordinaria sencillez técnica y su libertad de ejecución —en algunas de ellas prescinde incluso de la barra de compás— serán también aspectos característicos de sus inmediatas *Piezas frías* (1897) y de sus *Tres piezas en forma de pera* (1903).

La reacción antidebussysta se manifiesta también, como se ve, desde los propios títulos de las obras, antítesis de las evanescencias impresionistas: *Impresiones desagradables* (1908), *Bosquejos y enfados de un monigote de madera* (1913), *Embriones disecados* (1913), etc. son algunos de los títulos del Satie aún joven.

Por aquellos años, Satie vivía ya en un suburbio obrero de las afueras de París, Arcueil, barrio que se convirtió en inseparable de la biografía del compositor. Y también es necesario recordar cómo, impulsado y finalmente convencido por todos quienes le reprochaban que su música podría ser excelente, pero que no lo era por su falta de formación técnica, a sus treinta y nueve años Satie se matriculará como alumno en las clases de contrapunto y composición de la Schola Cantorum¹¹ de París, pese a ser ya por entonces un compositor encumbrado.

Satie era hombre abierto y culto, y no le costó relacionarse con algunos de los más notables artistas de la época de la I Guerra en París. Colaboró con Picasso, Cocteau, Picabia, etc., y conoció muy de cerca el

¹⁰ Los títulos de *Gnosianas*, *Gymnopédias*, y otros muchos, son neologismos inventados por el propio Satie como referencias a un mundo de una supuesta antigüedad clásica.

¹¹ La Schola Cantorum, que mencionaremos varias veces, fue una institución privada de Enseñanza Musical que por su progresismo y actualidad de enseñanzas suponía un fuerte contrapeso en el París de aquella época al conservadurismo reaccionario del Conservatorio oficial.

mundo de los Ballets Rusos de Sergio Diaghilev. Precisamente para Diaghilev y su compañía escribió Satie su obra escénica más importante, con argumento de Cocteau, que se estrenaría con decorados y trajes de Picasso: *Parade* (1917), obra paralela en música a lo que significó el cubismo en pintura: ritmos ostinados, uso sistemático de la politonalidad, melodías diatónicas muy sencillas e incorporación a la plantilla instrumental de sonoridades atípicas, como la máquina de escribir o las sirenas. Tampoco es ajena —como caso toda la música de Satie— al ambiente de music-hall o al circo, tan en boga por aquellos años. Otros ballets de su última época serían *Relache* (1924) y *Mercure*, del mismo año. Satie moriría en absoluta austeridad y pobreza en 1925.

Quizá la gran característica de la música de Satie es la sencillez y ausencia de toda afectación. Al igual que su propia personalidad —vivió siempre solo y en ambientes humildísimos— su música es solitaria y austera, aunque no exenta de un simpático sentido del humor. Hay una constante sátira a las grandilocuencias, los usos sociales, la vida en las grandes ciudades, los falsos refinamientos, etc. Maneja siempre el sistema tonal como lenguaje compositivo, aunque tratado de una manera muy libre y desprejuiciada. Acaso sin saberlo y por simple «diversión», estaba adelantado muchos procedimientos que serían habituales en la música posterior.

Al hablar de Erik Satie hay que mencionar forzosamente a su compatriota *Paul Dukas* (1865-1935), de la misma edad que él, y que compuso algunas obras que han quedado en el repertorio de música de aquella época. A la cabeza de ellas, su popularísimo *El Aprendiz de brujo* (1897), su ópera *Ariadna y Barba Azul* (1907) y su ballet *La Peri* (1912). Escribió muy poco, deseoso de un alto grado de perfección. Sus armonías se aproximan a Debussy, aunque una cierta ampulosidad y solidez le emparenta con Wagner y Strauss.

Otro autor francés contemporáneo de los referidos, y de difícil clasificación, pero que optamos por mencionar aquí es *Albert Roussel* (1869-1937). Sus presupuestos musicales son básicamente neoclásicos, sin especiales preocupaciones por la novedad. Especialmente interesantes son sus ballets *El Festín de la araña* (1912), *Padmavati* (1918) y *Baco y Ariadna* (1930). Escribió cuatro sinfonías, de interés creciente; Roussel es un autor que la crítica intenta justamente revitalizar hoy día, pero cuya aportación técnica no nos es especialmente interesante de cara a nuestro estudio.

Algo parecido ocurre con *Florent Schmidt* (1870-1958) que, aunque se adentra claramente en nuestro siglo, escribió lo más notable de su producción en la época anterior a la I Guerra. Obras como el *Salmo* (1905) o *La Tragedia de Salomé* (1907) fueron muy innovadoras en sus días, adelantando ciertos rasgos debussyanos e incluso stravinskyanos, aunque hoy hayan caído casi en el olvido.

Mencionado, pues, el caso individual y de puente de Erik Satie y referidos los nombres de Dukas, Roussel y Schmidt —interesantes para la crónica, pero mucho menos para nuestro estudio técnico—, el siguiente apartado básico debemos centrarlo en torno al llamado «Grupo de los Seis».

«Los Seis»

Tal grupo se constituyó alrededor de 1920, con los objetivos estéticos que hemos apuntado al hablar de Satie: reacción tanto contra el colosalismo germano —Wagner, Strauss, etc.— como contra el impresionismo debussyano; proponían una música sencilla, accesible, ajena a todo romanticismo decimonónico, cotidiana y con una cierta dosis de deliberada ingenuidad y sentido del humor. Satie los apadrinó en lo musical, Jean Cocteau en lo literario y Henri Collet les catapultó a la publicidad desde la prensa.

El grupo estaba formado por seis miembros de muy desiguales características (como suele ocurrir casi siempre en este tipo de grupos) y aparte de sus iniciales manifiestos y algún trabajo colectivo aislado, no funcionó cohesionado en casi ningún momento. De los seis integrantes, tres han caído en un cierto olvido internacional, siendo muy excepcionales las interpretaciones de sus obras; son éstos, *Louis Durey (1888-1979)*, *Georges Auric (1899-1983)* y la compositora *Germaine Tailleferre (1892-1983)*. Los otros tres —Milhaud, Honneger y Poulenc— merecen mención más detallada:

Darius Milhaud fue autor extraordinariamente prolífico. Su inmensa producción es algo irregular, pero presenta rasgos y obras muy interesantes. Era hombre de solidísima formación compositiva, lo que le daba «mano» para una escritura rápida y eficazísima. Su gran conocimiento de la música tradicional y clásica le permitió escribir una música que, siendo nueva, presentaba rasgos muy claramente tomados de las músicas del periodo clásico; algo así como una «revisión» de los compositores del siglo XVIII. Curioso e inquieto, investigó en el campo de la música popular, y se dejó influir gustosamente por las novedades del jazz¹².

Milhaud nace en Provenza en 1892, estudiando posteriormente en el París de los Ballets Rusos. Durante la I Guerra Mundial, Milhaud viaja a Brasil en misión diplomática —acompañando como secretario a Paul Claudel—, en donde se sentirá especialmente atraído por los ritmos de la música popular latinoamericana, que influirán claramente en su obra. Precisamente el propio Claudel será el libretista o adaptador de algunas de sus obras para escena más importantes: *Agamenón (1913)*, *Las Coéforas (1915)* y *Las Euménides (1922)* —sobre Esquilo— y de su ópera más ambiciosa: *Cristóbal Colón (1928)*, una ópera clave en la historia de la música de nuestro siglo, en la que algunas escenas incluyen proyección cinematográfica¹³. Muy curiosas son también sus brevísimas «óperas-minuto», cada una de las cuales apenas dura 10 minutos.

Entre la música más «agradable» de audición de Milhaud figuran sus obras para pequeño conjunto, que él trata como si fuera «una orquesta en pequeño»; así, sus deliciosas *Cinco sinfonías para pequeña orquesta (1917-22)* y sus muy posteriores *Ocho sinfonías para gran orquesta*, cuya composición se adentra ya en la segunda mitad del siglo. Escribió también abundantísima música concertante que comprende cuatro conciertos para piano y orquesta, dos para violín y orquesta, y su célebre *Concierto para viola*, dedicado a su íntimo amigo Paul Hindemith. Como anécdota indicaremos que entre sus cuartetos de cuerda existen dos —el decimocuarto y el decimoquinto— que pueden ser tocados simultáneamente, componiendo una especie de Octeto, y que de alguna manera suponen anticipación del sistema de módulos.

Entre sus obras que han alcanzado mayor difusión figuran los ballets *El Hombre y su deseo (1918)*, *El Buey sobre el tejado (1919)*, y *La Creación del mundo (1923)*, la suite para dos pianos titulada *Scaramouche (1937)* y el quinteto de Viento titulado *La Chimenea del rey Renato*.

Milhaud, cuya producción última se adentra en la segunda mitad de nuestro siglo (murió en 1974), residió largos años en Norteamérica, donde realizó una gran labor didáctica. Escribió varios tratados teóricos, entre ellos, uno muy importante sobre *Politonalidad y Atonalidad*; ahí expone su firme creencia en la capacidad de supervivencia del sistema tonal si se le enriquece con nuevas aportaciones. Milhaud se valió constantemente de la politonalidad y polimodalidad como fundamentos de su técnica, y no renunció nunca al carácter eminentemente melódico de su música. Para él, en efecto, toda la construcción musical debía derivarse de una línea melódica clara e identificable. Su orquestación, también muy original, está llena de

¹² Al jazz le dedicaremos un capítulo específico en la segunda parte de este libro.

¹³ Recuerda que las fechas que estamos manejando como del surgimiento de una nueva estética musical coinciden, poco más o menos, con las del surgimiento del Cine como tal arte.

desprejuicios y heterodoxias, con un timbre final muy antirromántico, claramente influido por las músicas populares, el jazz, el circo y el cabaret¹⁴. Su música tiene siempre algo de ingenuo y desenfadado.

Caso diferente es el de su colega de grupo *Arthur Honegger*, de origen suizo. Sus puntos de partida fueron básicamente los mismos que los que hemos apuntado para Milhaud, pero la personalidad de Honegger se va mucho más hacia lo profundo, lo trascendente y lo «pesimista». Curiosamente fue el autor que alcanzó mayor popularidad de los de su grupo, especialmente con sus primeras obras, en las que sus puntos de partida fueron siempre hechos y circunstancias concretas: así, sus dos movimientos sinfónicos titulados *Pacific 231* (1923) y *Rugby* (1928) están basados respectivamente en la célebre locomotora modelo Pacific, una de las primeras grandes locomotoras pesadas, y el viril y espectacular juego del rugby. Pero ya desde la tercera década del siglo, Honegger vuelve, consciente o inconscientemente, hacia ciertas formas grandilocuentes, basadas en temas históricos, de cierto corte romántico. De hecho, ya de 1921 es su oratorio *El Rey David*, y de cuatro años después su otro oratorio de historia antigua, *Judith*. Paul Claudel, a quien ya nos referimos al hablar de Milhaud, le servirá los textos de su *Juana de Arco en la hoguera* (1935) —acaso su obra de mayor difusión— y de la *Danza de los muertos* (1938). De sus cinco sinfonías, la más notable es quizá la *Tercera* (1945), subtitulada *Litúrgica*. Incluso por estos mismos títulos referidos cabría deducir cómo Honegger se fue apartando claramente de los ideales de música «cotidiana» desenfadada y antirromántica, cayendo en una estética trascendentalista y, a veces, algo grandilocuente.

La técnica habitual en Honegger está también basada fundamentalmente en la politonalidad y polimodalidad, con marcados vuelos melódicos, en la línea de la música romántica. Acaso pudiera resumirse su papel en la música de la época señalando que fue el hombre que supo conciliar la gran tradición romántica y posromántica del área germana con la frescura y detallismo de las nuevas aportaciones de la música francesa contemporánea y posterior de Debussy. Mantuvo siempre un constante interés por la gran forma, por las variaciones y por la estructura de sonata, lo que también le vincula con el lenguaje clásico. Nació en 1892, realizó amplios viajes por Estados Unidos y escribió varios tratados teóricos, entre ellos el conocido libro autobiográfico *Yo soy compositor*, en el que derrocha pesimismo y escepticismo sobre la vida, el arte, y en particular el oficio de compositor. Murió en París en 1952.

Probablemente, el autor de música más «directa» entre los del grupo de los Seis fuera *Francis Poulenc* (1899-1963). Dotado de un magnífico oficio —como todos los miembros del grupo—, es al mismo tiempo hombre de gran sentido del humor y capaz a la vez de gran dramatismo. Es compositor claramente tonal, con una habilidad innata para la línea melódica; en este sentido, sus melodías vocales contenidas en sus *Canciones* —más de un centenar— lo sitúan entre lo mejor de la tradición vocal francesa. También en este terreno vocal abordó con gran éxito el género operístico, en el que sus dos títulos principales son *La Voz humana* (1958) y, sobre todo, *Diálogos de carmelitas* (1954).

En el terreno orquestal destaca su ballet *Les Biches*, y el ciclo titulado *Baile de máscaras*, ambas de 1932: para muchos son sus dos obras de mayor aportación. Es también autor del célebre *Concierto para cuerdas, timbales y órgano* (1936), así como de un *Gloria* fechado en 1959, que acaso sea su obra más interpretada.

¹⁴ Mencionamos el «cabaret» porque en este tipo de locales se practicaba un género musical que ofreció aspectos muy atractivos a los compositores de concierto.

La «Escuela de Arcueil»

A título informativo debemos precisar que el antes tratado Erik Satie no fue únicamente «padrino» de este grupo de «Los Seis» sino que, algunos años después, intentó apoyar y promocionar otro grupo de cuatro compositores que aparecieron ante la crítica y el público con el epíteto de «Escuela de Arcueil», nombre tomado del suburbio parisiense en el que, como dijimos, vivía solo y humildísimamente el protector Satie. Formaban este grupo *Roger Désormière* (1898-1963), *Maxime Jacob* (1906-1977), *Henri Cliquet-Pleyel* y *Henri Sauguet* (n. 1901). Pero el grupo no funcionó como se esperaba, y sólo Sauguet llegó a realizar una carrera importante como compositor. Désormière fue notabilísimo como director de orquesta, pero su producción propia ha caído en el olvido. En todo caso, la música de Sauguet, muy agradable y bien construida, no introduce novedad técnica alguna en su contexto histórico, por lo que no nos detendremos especialmente en él. Citaremos, si acaso, sus ballets titulados *La Gata* (1917), (escrita para los Ballets Rusos de Diaghilev) y *Forains* (1945), así como su ópera más ambiciosa *La Cartuja de Parma* (1939), sobre Stendhal. Después de la II Guerra trabajó procedimientos muy avanzados, incluso la música concreta, capítulo en el que volveremos a citarle en el próximo texto V A.

Tampoco debemos cerrar este capítulo dedicado a la música francesa de la primera mitad del siglo, sin mencionar dos nombres muy notables desde el punto de vista histórico: *Gabriel Fauré* (1845-1924) y *Vincent D'Indy* (1851-1931). En cuanto a Fauré, nombre queridísimo por los grandes innovadores de la música francesa, es lo cierto que su música debe ser considerada como un epílogo del romanticismo, con evidentes paralelismos con la música debussysta, pero sin que represente novedad técnica alguna como para que nos centremos en él, en un estudio como éste. El caso de D'Indy es bien curioso, pues se trata de un nombre clave en la historia de la música moderna europea por sus avanzadas teorías, escritos y criterios estéticos; fundó la Schola Cantorum, centro privado de enseñanza en el que se impartían los más modernos criterios en materia musical, en contra del academicismo reaccionario del Conservatorio de París. Pero no es menos cierto que la música de D'Indy queda cada día más en el olvido; es un caso algo similar, salvando las evidentes distancias, al de Ferruccio Busoni del que hablaremos más adelante. En definitiva, D'Indy es nombre importantísimo como teórico y tratadista estético, pero mucho menos como compositor, y eso que escribió un amplísimo catálogo de todo tipo de música.

TEMA 3: COMPOSITORES INDEPENDIENTES

a) CUATRO MAESTROS DE LA MUSICA DE NUESTRO SIGLO

A nuestro juicio, cuatro grandes composiciones del periodo tratado en este libro constituyen por separado otras tantas trayectorias aisladas, independientes de cualquier otro movimiento o «ismo». Nos referimos a los casos de Bela Bartók, Igor Stravinsky, Edgard Varèse y Paul Hindemith.

En efecto, cada uno de ellos cuatro, en sus líneas respectivas, propusieron gran cantidad de alternativas a la trayectoria de la música del comienzo del siglo, y se constituyeron en fundamentales forjadores de la estética de la nueva música. No son, pues, el resultado directo de una escuela o una evolución, aunque es bien evidente que todo creador es hijo de sus predecesores y que es inútil pretender que autor alguno niegue la influencia mayor o menor de sus predecesores.

Hemos de reconocer, de entrada, que el caso más dudoso de inclusión en este apartado es el de Hindemith, al que muchos historiadores prefieren considerar, sin más, dentro del capítulo de los compositores de lenguaje neoclásico. Pero, en nuestro criterio, y dentro del tipo de historia «técnica», y no sólo estética, que nos interesa en nuestro libro, Hindemith es un eje importante en la articulación de la nueva técnica musical de nuestro tiempo.

Pasemos a tratar, pues, la trayectoria individual de estos cuatro compositores que, a falta de un epígrafe mejor, optamos por calificar de «independientes».

Bela Bartók

Suele incluirse a Bela Bartók dentro del capítulo de la segunda oleada nacionalista —o «nacionalismo progresivo», como la ha denominado algún historiador— por considerarle como un producto típico del interés de los artistas de comienzos de siglo por redescubrir las fuentes folklóricas de los respectivos países musicales¹⁵. Ello es cierto, pero técnicamente no podemos reducir la importancia de Bartók en la música de nuestro siglo simplemente a ese aspecto folklorista; estamos ante uno de los hombres que más claramente han condicionado la música compuesta en años posteriores por otros compositores. En ese sentido, la gran amplitud de su obra y sus decisivas aportaciones técnicas y estéticas, le sitúan fuera de todo grupo y escuela y, a nuestro juicio, debe ser tratado como un caso de aportación individual.

Bela Bartók nace en 1881 en un pueblecito de Torontal, provincia de Hungría incorporada hoy a Rumanía. Sus estudios musicales registran una clara influencia de Liszt, Brahms y Strauss, quienes serán los modelos de sus primeras obras escolásticas.

Un Bartók ya algo maduro lo encontramos en el poema sinfónico *Kossuth*, de 1903 y en las dos *Suites para orquesta*, de 1905-07. Por esos años, Bartók inicia su incansable tarea de recopilación, catalogación y estudio del patrimonio folklórico de muy diversos países: desde Rumanía hasta Argelia, o desde Egipto hasta Turquía. A esta tarea dedicará gran parte de su vida.

¹⁵ Movimiento que en España encontraría nombres como Manuel de Falla y Joaquín Turina.

En 1908 compone su espléndido *Primer cuarteto*, que abre la serie de seis de este tipo, tan fundamental en la producción camerística de nuestro siglo. En 1911 escribe su única ópera, de carácter fuertemente expresionista: *El Castillo de Barba Azul*. Algunos años después terminará sus dos únicos ballets que completan su llamada Trilogía para la Escena: *El Príncipe de madera* (1914) y *El Madarín maravilloso* (1919). *Microcosmos*, de 1926, es una colección de piezas para piano dispuestas en orden progresivo de dificultad técnica. Del mismo año es su poderoso *Primer concierto para piano y orquesta*.

La década de los treinta verá el nacimiento de algunas de las obras más trascendentales del catálogo de Bartók, coincidiendo, paradójicamente, con una larga época adversa para el compositor: la espléndida *Cantata profana*, única obra para solistas, coro y orquesta de Bartók, es de 1930; al siguiente año escribe el *Segundo concierto para piano*, tras de lo cual Bartók caerá muy enfermo, casi hasta su muerte; el *Quinto cuarteto de cuerda* (1934) es una pieza realmente magistral, como lo son la *Música para cuerda, percusión y celesta* (1936) y la *Sonata para dos pianos y percusión* (1937), dos de sus obras más originales por recursos, lenguaje y técnica; su *Segundo concierto para violín y orquesta* (1938) es uno de los pocos de este instrumento que ha logrado convertirse en página del siglo XX habitual en los repertorios de los grandes solistas.

Ese mismo año entabla amistad con el clarinetista de jazz Benny Goodman, a requerimiento del cual escribirá *Contrastes*, para violín, clarinete y piano, que encontrará una rápida difusión gracias a la popularidad de su dedicatario y a haber sido comercializado en discos de 78 r.p.m. El *Divertimento para cuerda* y el *Sexto cuarteto* (ambas de 1939) serán las últimas obras escritas en el Viejo Continente por un Bartók que no puede aguantar ya un día más en Europa. Enfermo y sin dinero, se exila en Estados Unidos, adonde llega a finales del verano de 1940, siendo acogido con gran entusiasmo por la Universidad de Columbia. Los cinco años que pasará en Estados Unidos supondrán musicalmente un periodo de reflexión, de sedimentación, para quintaesenciar los rasgos más característicos de su música. Todo ello desembocará en sus cuatro obras «americanas»: el *Concierto para orquesta*, la *Sonata para violín solo* (escrita a requerimiento de Yehudi Menuhin), el *Tercer concierto para piano y orquesta* y el *Concierto para viola y orquesta*, obra sombría que dejaría sólo esbozada y que concluiría su discípulo y colaborador Tirbor Serly. El gran compositor húngaro moriría en Nueva York en 1945.

Hombre perfeccionista, trabajador inagotable y prototipo de la honestidad artística hasta su muerte, Bartók nos dejó una obra amplísima en todos los sentidos, pues además de las composiciones reseñadas, que pueden ser las más significativas, escribió una enorme cantidad de música para piano, para grupos de cámara, lieder y obras para orquesta. Inquieto también por la didáctica —tarea que, de una u otra manera, ejerció toda su vida— escribió varias colecciones de música para la enseñanza del piano, presididas por la amplísima serie *Para los niños* (1908) y el ya mencionado *Microcosmos* (1926-39); también carácter didáctico tienen numerosísimas obras para coro de escolares o aficionados.

Aun más: paralelamente a todo ello, Bartók escribió gran cantidad de obras de creación basadas en cantos populares de las más diversas regiones; en este sentido hay numerosísimas adaptaciones para orquesta, para piano, para voz y acompañamiento, para violín y piano, para coro solo, etc. Aunque esta parte de su catálogo haya influido en menor medida, lógicamente, en la gran historia musical de nuestro siglo, constituye una serie de obras de una belleza extraordinaria. En otro orden de cosas, ya hemos mencionado sus interminables recopilaciones de cantos populares de varios países o comarcas. Como dato abrumador

bastará decir que sólo el material grabado por los campesinos bajo la supervisión de Bartók es de alrededor de quince mil discos¹⁶.

Desde el punto de vista técnico, Bartók pudiera considerarse como compositor tonal, aunque tomando este término con muchísimas reservas. Sí es cierto que en cada pasaje de su música puede adivinarse la presencia de áreas tonales, es decir, de ejes de escalas que sirven de punto de partida; pero en muchísimas ocasiones estas escalas no son nuestras comunes mayor y menor, sino escalas de tipo modal, derivadas, también en muchos casos, de escalas de origen antiguo y popular. No es menos cierto que en ocasiones las escalas básicas están incluso disimuladas o disfrazadas, por cantidad de alteraciones, apoyaturas sin resolución y notas extrañas, lo que desfigura aun más el influjo de cada supuesta «tónica». Bartók llegó incluso, por vía de estas constantes licencias, a pasajes claramente atonales, o al menos de un cromatismo tal que le ponen al borde del sistema dodecafónico; pero no debe entenderse en absoluto que Bartók haya utilizado conscientemente el dodecafonismo como sistema.

Aspecto importantísimo también en la música bartokiana es el rítmico. Por su variedad de acentos en partes débiles, ritmos sincopados y grupos especiales, hay un punto de contacto con Stravinsky, aunque en Bartók el cambio constante de compás, tan habitual en el compositor ruso, suele ser excepción. En ocasiones, los ritmos inhabituales están tomados de cantos y danzas populares. Bartók fue uno de los primeros compositores en utilizar —más o menos conscientemente— la «métrica indicada», a la que llega intuitivamente, sobre todo a partir del llamado «ritmo búlgaro».

Instrumentalmente, destaca en Bartók su interés por la percusión, sobre la que da numerosas indicaciones en las partituras: distingue constantemente, por ejemplo, el percutir en uno u otro punto de la superficie de los instrumentos de parche, precisa el tipo de baqueta que desea en cada momento, o cómo quiere los ataques en los instrumentos de planchas metálicas. Bien es cierto que algunas de estas indicaciones han quedado algo ingenuas para la técnica actual, pero en su momento fueron muy innovadoras. Se vale también con mucha frecuencia de los «glissandos» en los timbales cromáticos o de pedal, recién inventados en los años treinta. Su antes referida *Sonata para dos pianos y percusión* es una obra maestra de la música de cámara con percusión.

La técnica de los instrumentos de cuerda sufre también un claro avance con la música de Bartók, pues, al igual que en el piano, se sirve de estos instrumentos con sentido percutivo, en muchas ocasiones. Requiere constantemente del efecto «sul ponticello», «col legno», etc. Fruto de su interés percutivo es el pedir en muchas ocasiones que al realizar un pizzicato, el instrumentista lo haga con tal fuerza que haga sonar la cuerda contra el mástil del instrumento, lo que se suele conocer con el nombre de «pizzicato Bartók». También es frecuente el uso de glissandi que emplea no como simple efecto sonoro, sino con un exquisito valor en el discurso musical. En concreto, y dentro de su música para cuerda, sus seis cuartetos ocupan un lugar capital en la historia de la cultura del siglo XX.

Igor Stravinsky

Es imposible encasillar la personalidad de Igor Stravinsky dentro de un movimiento o corriente estética de la música de nuestro siglo. Ello se debe a dos razones principales: primero, el que Stravinsky se propusiera

¹⁶ La colaboración con *Zoltan Kodaly* fue muy importante en esta tarea. Kodaly (1882-1967) fue también un excelente compositor, de técnica no lejana a la de Bartók, aunque el resultado sea algo diferente. Kodaly es partidario de una técnica más sencilla y llana, con melodías vocales muy claras y sencillas. Sus dos obras más características son *Psalmus Hungaricus* (1923) y *Hary Janos* (1926).

siempre un nuevo «problema a resolver» en cada nueva obra, lo que daba siempre como resultado una composición que muy poco o nada tenía que ver con la anterior, de donde procede la sorprendente variedad de estéticas y procedimientos de lenguaje de que el genial compositor se sirvió a lo largo de su catálogo. Y segundo, que el espacio de tiempo que ocupa la composición stravinskiana es larguísimo, si tenemos en cuenta que entre la primera y la última de sus producciones median cerca de setenta años. Stravinsky vivió desde el mundo de la Rusia de los zares, hasta el de los Estados Unidos de la llegada a la Luna; desde el París de la Belle Époque al Hollywood de las grandes estrellas de cine; hombre viajero, universal, amigo de los más grandes artistas de su tiempo, su amplio catálogo (más de cien obras) es un reflejo de su anchísima personalidad y universalidad, sin perder por ello un hilo conductor e inconfundible, marcado sobre todo por un permanente dominio de la técnica musical.

Stravinsky nace en un pueblecito no lejano a San Petersburgo (hoy Leningrado) en 1882. Su padre era un notable cantante de ópera, por lo que su infancia transcurriría próxima al ambiente musical. Simultanea sus estudios regales con los de música, primeramente de forma casi autodidacta, y después supervisado por Rimsky-Korsakov, la máxima figura de la música rusa por aquellos años. A su maestro y a varios miembros de su familia dedicará sus primeras obras. Entre ellas, *Fuegos artificiales* (1908), obra aún temprana, pero ya con cierto sello característico stravinskiano, que le servirá especialmente para llamar la atención de Sergio Diaghilev, director —como ya dijimos antes— de la primera Compañía de Ballets Rusos, entidad fundamental en el desenvolvimiento de la música de comienzos de siglo por su novedad de planteamientos y por haber servido de plataforma a los más grandes compositores de la época; en ella bailaban los nombres hoy míticos en la historia de la danza: Nijinsky, Pavlova, Ida Rubinstein, etc. Muerto ya Rimsky, pero poderosamente influido por él, Stravinsky compondrá la primera gran obra de su catálogo: *El Pájaro de fuego* (1910), que se estrena en París por los propios Ballets Rusos. Le sigue inmediatamente un nuevo encargo de Diaghilev, concretado en *Petroushka*, que fue estrenada por la misma compañía al año siguiente, con decorados de Benois, coreografía de Fokine y con Nijinsky en el papel principal. En vista del éxito de las dos obras precedentes, Diaghilev encomienda a Stravinsky un tercer ballet, de cuyo encargo surgirá una obra fundamentalísima en la historia de la música: *La Consagración de la primavera* (1913) que se estrenará en el Teatro de los Campos Elíseos de París provocando uno de los mayores escándalos de orden público que se recuerdan modernamente.

En *La Consagración* está contenido ya todo el genio primitivo de Stravinsky, con un empleo magistral de la disonancia, de la politonalidad como medio percusivo, y del más fascinante juego de dinámicas. Rítmicamente aún hoy *La Consagración* nos sigue sorprendiendo: empleo impecable de los compases mixtos y las polirritmias, frases que se desarrollan a sí mismas ostinadamente sólo modificando su estructura rítmica, tratamiento habilísimo de la síncopa, contratiempos y acentos en partes débiles, etc. Todo ello, bajo una orquestación poderosísima, y un conocimiento de las posibilidades de cada instrumento que aún hoy nos sigue asombrando. Ciertamente es que estas observaciones referidas serán características de casi toda la producción stravinskiana, pero no lo es menos que aparecen todas como condensadas y potenciadas en esta obra capital.

Al comienzo de la guerra europea acabará Stravinsky otra obra espléndida, aunque su popularidad haya sido eclipsada por *La Consagración: El Ruiseñor* (1914), basada en un cuento oriental; este dato le sirve a Stravinsky para desplegar un material basado en escalas exóticas —más o menos auténticas en su origen oriental— que confieren a la obra una novedosa originalidad armónica. Algo antes, Stravinsky había escrito ya *El Rey de las estrellas*, para coro y orquesta, muy breve de duración pero que nos muestra a un Stravinsky con armonizaciones muy diferentes al resto de su producción; hay quien ha visto en esta breve pieza ciertas

concesiones al mundo atonal de Schoenberg, por quien Stravinsky nunca había sentido la menor atracción artística (ni personal, dicho sea de paso).

De 1917-18 son dos obras muy singulares: *Renard* y *La Historia del soldado*. La primera es una breve obra para mimos sobre una fábula infantil; la segunda —una de las más deliciosas de todo el catálogo stravinskiano— está escrita como acompañamiento a una pieccecita de teatro ambulante basada en un antiguo cuento de Afanasiev. Todo el genio del compositor se concreta aquí en música para siete únicos intérpretes: violín, contrabajo, clarinete, fagot, trompeta, trombón y un percusionista. Rítmica y armónicamente, *La Historia del soldado* puede continuar la línea de *La Consagración* —politonalismos, disonancias, polirritmias, compases mixtos, etc.—, pero su «mundo», mucho más minúsculo, la convierte en una obra irrepetible por su deliberada ingenuidad.

Más o menos contemporánea de estas obras es otra pieza singularísima —como en definitiva lo es cada nueva obra del genial compositor— por su concepción y por su instrumentación: *Las Bodas* (1917), escrita para solistas, coro, cuatro pianos y seis percusionistas; obsérvese cómo en *La Historia* y en esta misma obra, la percusión, tan querida y próxima a Stravinsky, desempeña papeles muy destacados; incluso podría decirse que los cuatro pianos cumplen aquí un rol predominantemente percutivo. Con esta obra se terminaría el llamado «periodo ruso» de Stravinsky, formado por obras que en mayor o menor medida recuerdan el entorno de la cultura y la música de su Rusia natal. No obstante, esta presencia volveremos a encontrarla ocasionalmente en alguna obra posterior.

La entrada en la década de los veinte supone un giro inesperado en la producción de Stravinsky, que después de abrir nuevos cauces a la técnica musical en las obras anteriores, comienza a volver sus ojos sobre los grandes autores del periodo barroco y clásico, de los que extraerá consecuencias no menos sorprendentes a la hora de «recrearlos» en sus nuevas obras: es el comienzo del llamado «periodo neoclásico»: Stravinsky se enamora del exquisito contrapunto de Bach, de la fluidez melódica de Pergolese, de la perfección de construcción de Mozart, y va a «transcribirlos» en sus lenguajes respectivos en una serie de obras que —aparte de esa firma inconfundible del genio stravinskiano— darán la sensación de que nada tienen que ver con todo lo anterior. En efecto, Stravinsky —preocupado siempre por el concepto de la música como «problema a resolver» parecerá dejar que sean otros los que continúen anteriores caminos abiertos por él, pues ahora está mucho más interesado en pasear por ese «museo imaginario» de los grandes clásicos del pasado musical europeo.

La primera obra del periodo neoclásico fue el ballet *Polichinella* (1920), que no es sino una recopilación de fragmentos escritos por Juan Bautista Pergolese alrededor de 1730, pasados por el tamiz de la pluma stravinskiana. Se estrenaron con decorados de Pablo Picasso, dejando completamente desconcertados a los mayores defensores de Stravinsky. Poco después escribe su *Sinfonía para instrumentos de viento*, dedicada a la memoria de su gran amigo Debussy; esta obra continúa el interés del compositor por los instrumentos de viento, por encima de los de cuerda, como hasta entonces era casi obligado.

Le seguirá una pequeña ópera bufa, *Mavra* (1922) sobre un sencillo cuento de Pushkin, que revive las breves «óperas intermedio» italianas del siglo XVIII. Después, el delicioso *Octeto* (1923), el *Concierto para piano y vientos* (1924) —otra obra con el viento como coprotagonista—, y la *Sonata para piano* (1924), según el modelo de las sonatas de Beethoven.

Sófocles le servirá de punto de partida para su ópera-oratorio *Edipo, rey*, de 1927, con texto de Jean Cocteau. Otro tema mitológico, *Apolo y las Musas* será el pretexto de su ballet del mismo título, estrenado en ese mismo año.

El «guiño» será ahora hacia su admirado compatriota Tschaykowsky, en cuyo recuerdo escribirá el ballet *El Beso del hada* (1928); poco después de su estreno moriría en Venecia Sergio Diaghilev, el hombre que había intuido antes que nadie el genio de Stravinsky y había colaborado tantas veces con él.

La década de los treinta muestra una espléndida fusión del estilo primitivo y brutal de la primera época con el dominio de la técnica de los clásicos, dando como resultado una serie de obras originalísimas y, casi siempre aisladas de otras composiciones de sus contemporáneos. Ello demuestra que el término de «neoclásico» aplicado a Stravinsky hay que tomarlo con muchas reservas, pues no se trataba en absoluto de una «vuelta atrás», como parecieron entender muchos de sus coetáneos. La década se abre con una de las obras más maduras de Stravinsky: la *Sinfonía de los salmos*, para coro y orquesta (sin violines ni violas), de 1930; es obra de tema religioso que abrirá la lista de varias de este tipo. Le seguirán, entre otras muchas que harían interminable la lista, el *Concierto para violín y orquesta* (1931), *Perséfone* (1934), *Partida de cartas* (1936), *Sinfonía en Do* (1939), etc. Después del estreno de esta obra, Stravinsky se desplazará a Estados Unidos para dar unas conferencias; allí le sorprenderá el estallido de la Segunda Guerra, y se habrá de instalar en aquel país, prácticamente hasta su muerte, salvo alguna vuelta ocasional a Europa.

Entre las primeras obras del Stravinsky americano se cuentan: *Oda* (1943), *Sinfonía en tres movimientos* (1945), *Orfeo* (1947), y sobre todo la más extensa de sus óperas, *The Rake's Progress*¹⁷, de 1950, que recuerda abiertamente las óperas clásicas alemanas e italianas del siglo XVIII, y muy especialmente ciertos «tics» de Mozart o Gluck; se trata de una ópera muy divertida, dividida al modo clásico en recitativos y arias, como mentís directísimo contra el monumental drama wagneriano. Puede afirmarse que esta ópera cierra otra etapa del catálogo del compositor, pues se prepara una nueva sorpresa, que trataremos ya en nuestro libro V A por ser posterior 1950: Stravinsky, que había criticado tan durísimamente los sistemas dodecafónicos y serial, y que había satirizado tantas veces a Schoenberg y a su escuela, comenzará a «coquetear» con el serialismo en sus próximas obras; aunque bien es verdad que el serialismo stravinskiano tiene matices diferenciadores del serialismo de escuela. Todo ello será tratado a su momento, en el próximo libro.

Estos cuarenta años de creación stravinskiana, 1910-1950, no son fáciles de resumir técnicamente, pues sus aportaciones afectan a todos los parámetros de la música. Probablemente, sus mayores aportaciones se producen en el aspecto rítmico. Su música es enriquecida constantemente por el uso magistral de los compases mixtos y las más diversas combinaciones de sucesiones de compases diferentes; de esa manera, su métrica no es nunca regular o cuadrada, lo que le permite una rítmica originalísima. Stravinsky desplaza constantemente los acentos característicos de un compás, bien por una frase deliberadamente contraria al compás en el que está escrita, bien por abruptos acordes percutivos, bien con polirritmias implacables que funcionan como un mecanismo de relojería.

Melódicamente, las aportaciones son también notables. Stravinsky prescinde, en general, del concepto de «tema», prefiriendo el de célula o motivo breve, que se expande constantemente y se modifica a sí mismo, lo que produce con frecuencia una deliberada sensación de angustia y ostinación. Consecuentemente a ese procedimiento, Stravinsky preferirá los procedimientos contrapuntísticos a los desarrollos armónicos; de hecho, en su etapa neoclásica su mirada se volverá mucho más hacia Bach y la música contrapuntística, que hacia Beethoven y la música temática.

¹⁷ Título difícil de traducir: algo así como *La Carrera del sinvergüenza*.

Armónicamente, Stravinsky nunca abandonó, en el periodo tratado aquí, las bases del sistema tonal diatónico, aunque su tonalismo se vea siempre enriquecido por una gran inventiva. Le son ajenas las complicaciones cromáticas de Liszt o Wagner, cuyos procedimientos de «melodía infinita» criticó durísimamente. Una de sus principales armas es la politonalidad (o la polimodalidad¹⁸, para ser más exactos) y la ambigüedad de ciertos acordes y diseños. Consciente del valor percutivo de la disonancia, ésta reviste muy frecuentemente caracteres de «acentos armónicos». Por lo demás, cuando una melodía debe ser inteligible, piensa Stravinsky que debe ser perfectamente diatónica y huye de intervalos de difícil entonación.

Toda la música stravinskiana se ve constantemente resaltada por su profundo conocimiento de las características de cada instrumento y, en consecuencia, por su habilidad sorprendente de orquestación. Son procedimientos muy característicos en ese sentido los de explotar los registros extremos de cada instrumento —especialmente los de viento— y las duplicaciones de una misma melodía no a distancia de octava, como es tradicional, sino de dos, tres o más octavas. Aun a falta de tratar su última fase, posterior a 1950, la obra de Stravinsky se nos presenta probablemente como una de las más variadas, ricas e innovadoras de todos los compositores que forjaron la técnica musical de nuestro siglo. El gran compositor ruso vivió hasta 1971.

Edgard Varèse

Si este recorrido por la historia de la música de la primera mitad de nuestro siglo lo estuviésemos planteando simplemente desde el punto de vista histórico o geográfico, la figura de Edgard Varèse (1883-1965) podría perfectamente ser considerada dentro de la música norteamericana¹⁹; así lo hacen, de hecho, la mayoría de las historias musicales ordinarias. Pero si nuestro estudio está planteado en un Tratado de Solfeo y Teoría, siendo, por tanto, un estudio eminentemente técnico, Varèse debe ser considerado aisladamente, pues su música no se parece a ninguna otra, y sus procedimientos técnicos fueron completamente originales. Puede también afirmarse que —muy al contrario de Stravinsky y Bartók, que «sembraron» el mundo musical de imitadores inmediatos— Varèse no creó escuela compositiva y su obra aún hoy no ha sido imitada, y mucho menos, continuada. El catálogo de Varèse es muy breve: apenas una docena de obras, pero le son suficientes para constituir una aportación originalísima.

Nacido en París en 1883, su infancia tiene lugar en un ambiente familiar muy adverso, que abandona para estudiar en la Schola Cantorum, donde es alumno de Albert Roussel. Tras algunos primeros ensayos de composición, viaja a Berlín, donde conocerá a Strauss y a Bussoni, que se interesaron por él. Allí estrenará Varèse su primera obra pública: *Borgoña*, que consigue organizar un monumental escándalo en la sala de conciertos. En 1915 intenta empezar una nueva carrera en el Nuevo Mundo y viaja a Nueva York. Con tal entusiasmo inicia su nueva vida en América, que con el tiempo, Varèse aniquilará toda memoria de los años precedentes, y no tendrá en cuenta ningún trabajo anterior a su etapa en Estados Unidos.

Su primera composición americana —la primera obra «oficial» en su catálogo— se llamará precisamente *Américas* (1921), y requerirá una enorme orquesta con diez percusionistas y varios instrumentos atípicos.

¹⁸ Es decir, la superposición de fragmentos en el mismo tono pero distinto modo.

¹⁹ Como ahora veremos, Varèse, aunque nacido en Francia, se consideró siempre músico americano.

Es su obra más larga y ambiciosa de forma. Le seguirá inmediatamente *Ofrendas*, para voz y grupo de cámara. Para vientos y percusión es *Hiperprisma* (1923), tras la cual compondrá un espléndido octeto — *Octandre*— planteado como una pequeña suite de tres pequeñas piezas.

Siguiendo con sus títulos de origen científico —y no sólo los títulos, evidentemente, sino los planteamientos sonoros— *Integrales*, de 1924 está compuesta sobre una célula de sólo tres notas que se proyecta siempre «espacialmente». Varèse volverá a la gran orquesta —ciento veinte músicos— en *Arcana*, otra obra enorme y ambiciosa. En estas obras precedentes aparece muy reforzada la sección de percusión, a la que Varèse concedía una importancia extraordinaria para sus fines sonoros. Este interés se plasmará muy especialmente en *Ionización*, para trece percusionistas, en la que ningún instrumento produce sonidos determinados —entiéndase, afinados convencionalmente—, pues incluso el piano y las campanas, que aparecen al final de la obra están tratados siempre en forma de «cluster», con lo que pierden prácticamente su característica afinación. *Ionización* es la primera obra escrita en Occidente para grupo de percusión²⁰. Con *Ionización*, Varèse demuestra, por vez primera, entre otras cosas, cómo es posible crear una organización de sonidos sin una sola nota afinada comúnmente, es decir, jugando exclusivamente con el timbre y el ritmo.

Para voces, vientos y percusión es *Ecuatorial* (1933), con texto en castellano tomado de un libro sagrado de los indios guatemaltecos. La única obra para instrumento a solo que escribiera Varèse en su vida fue *Densidad 21'5*, para flauta sola, en la que el genio varesiano se presenta en una única línea melódica. Curiosamente se produce a partir de aquí un silencio compositivo de Varèse: por una parte está decepcionado por la sucesión de escándalos e incomprensiones que suscitan sus obras; por otra, siente como si los medios convencionales de escritura se le estuvieran agotando. En otras palabras: Varèse había intuido una fórmula de composición que sólo la música electroacústica podría satisfacer, pero que la técnica no había aún posibilitado realmente. Por ello, no escribirá prácticamente nada entre 1936 y 1954, año en que los recién nacidos medios electrónicos le permiten continuar dando forma a su fascinante imaginación: concibe así una nueva obra —*Desiertos*— en la que un grupo instrumental convencional se opone a una cinta magnética grabada previamente en un estudio, forma completamente inesperada para aquella época. Su estreno en París constituyó otro altercado.

Por último, un Varèse todavía lleno de imaginación, pese a sus setenta y cinco años, produce una nueva sorpresa electroacústica: el *Poema electrónico*, una de las primeras obras de electrónica pura, que se compuso para sonorizar el Pabellón Phillips de la Exposición Universal de Bruselas en 1958, que a su vez había sido ideado por Le Corbusier y Xenakis. Varèse muere en 1965, dejando incompleto un último trabajo: *Nocturnal*, para gran orquesta, solista y coro de hombres.

Con frecuencia se suele llamar revolucionarios a compositores como Bartók, Stravinsky, Schoenberg, Webern, etc., que nunca lo fueron de manera deliberada, ni quisieron serlo, por mucho que hiciesen avanzar grandemente el arte de su tiempo. De Varèse sí puede decirse que fue un revolucionario: quiso romper deliberadamente con el concepto musical del pasado, y con la sonoridad habitual de la orquesta occidental. No escribió ni una sola obra para agrupación instrumental convencional (no tiene obra para piano, ni cuartetos de cuerda, ni lieder, etc.). Sólo dos de sus obras instrumentales emplean la formación ordinaria de la orquesta.

²⁰ Al menos así se suele considerar. Pero existen algunas otras obras más o menos contemporáneas, como las *Rítmicas V y VI*, de Amadeo Roldán, citadas más adelante.

Una de las preocupaciones primordiales de Varèse era la sonoridad instrumental, la textura, por encima de consideraciones de otro tipo. De ahí su entusiasmo por la familia de percusión, que era la única capaz de cambiar la sonoridad general de una formación instrumental. La utilización que hace de esta familia es muy imaginativa: empleo de gongs y platos de diferentes tamaños—cosa por completo inhabitual en la época, e inspirada muy probablemente en formaciones asiáticas— profusión de tambores y cajas diferentes, instrumentos orientales de madera (cajas chinas, temple blocks, etc.), así como una amplísima dotación de instrumental de pequeña percusión (cascabeles, yunques, fustas, güiros, y un larguísimo etcétera). El uso de sirenas tiene también una doble significación: sociológicamente, símbolo de la industrialización en la gran ciudad moderna; y musicalmente, como sonido que se desliza por diversas notas, sin llegar a estabilizarse en ninguna (recurso fundamentalísimo en la estética de la música electrónica). También Varèse introduce algún instrumento de su propia invención, como el llamado «león». En los instrumentos convencionales, no percusivos, es frecuente el empleo sistemático de los registros extremos, los grandes saltos y los recursos tímbricos (armónicos en las cuerdas, frullati en los vientos), que serán característicos de la música de treinta años después.

Junto con la sonoridad tímbrica, la otra gran preocupación de Varèse es el ritmo; pero en un sentido bien diferente que a Stravinsky: al maestro ruso le preocupa el ritmo como resultado de un proceso melódico perfectamente perceptible: una melodía, por ejemplo, que se presenta con muy diversas formas de acentuación; pero cada una de ellas es perfectamente apreciable por cualquier oyente. A Varèse le preocupa el ritmo en abstracto, la fórmula rítmica en sí, la superposición de diseños rítmicos, a modo de contrapunto; de ahí que puedan estar sonando en sus obras hasta cuatro o cinco ritmos simultáneos, no como polirritmia resultante—que sería un procedimiento más stravinskiano— sino cada uno con su sentido individual y discursivo, sin relación aparente con los demás. De ahí la complejidad «horizontal» de su música. Se sirve también de sucesión constante de compases diferentes²¹.

La problemática de la altura de los sonidos—que tantísimo preocupaba a la Escuela de Viena— se resuelve en Varèse de una manera muy particular. Digamos de entrada que Varèse es—salvo contadísimas excepciones momentáneas— un compositor abiertamente atonal. Pero no podía ser de otra manera, puesto que para él la altura del sonido y el intervalo no tienen funcionalidad melódica: son casi siempre recurso para obtener una tímbrica determinada, o una brevísima célula generadora; con frecuencia, pues, un extenso pasaje se basa en la sonoridad que crea la obsesiva repetición de un intervalo. Otras, consigue una fascinante sonoridad simplemente por repetición constante de una misma nota o sus apoyaturas, sin que pueda hablarse de que haya sucesión melódica en el sentido tradicional. Los intervalos muy abiertos le interesan en la medida que suelen provocar una ostinación primitiva, salvaje, o que produzcan una tensión inusual en cualquier instrumento.

Puede decirse que todas estas características apuntadas—interés primordial por la sonoridad y la tímbrica, por las notas deslizantes, los saltos, los timbres atípicos, las medidas rítmicas atípicas y asimétricas, y el desinterés por el desarrollo temático y melódico convencionales— son en definitiva las más esenciales de la estética de la música electroacústica. Ello explica que Varèse dejara de escribir durante casi veinte años, como dijimos antes, y no pudiese volver a la composición hasta que la técnica puso a su servicio los medios electrónicos, que explotó en sus dos últimas obras, ya a edad muy avanzada. Puede decirse de alguna manera que Varèse descubrió la estética de la música electroacústica antes de que se «inventara» la música electroacústica.

²¹ Detalle curioso en la métrica de Varèse es su «desconfianza» hacia los compases de subdivisión ternaria, que prefiere sustituir por los de numerador quebrado.

Paul Hindemith

Paul Hindemith es uno de los compositores más discutidos por la moderna crítica musical. Para algunos fue un auténtico predecesor, cuyas novedades pueden competir en interés y calidad con las de un Stravinsky o un Bartók. Para otros fue un simple «artesano» de la música, con una producción excesivamente extensa y sin aportaciones novedosas. Quienes así opinan le adscriben, sin más, al movimiento neoclásico²². Evidentemente, no es éste el lugar para entrar ahora en tales discusiones, ni siquiera de exponer nuestra opinión personal sobre el tema, pero sí para precisar algunos datos objetivos sobre su vida y su obra, que te serán de interés para su estudio.

Lo que resulta indiscutible es la extraordinaria «mano» de compositor de Paul Hindemith; es decir, su «oficio» como compositor. En este sentido, nadie puede negar que su música está siempre impecablemente compuesta desde el punto de vista «profesional». Muy probablemente haya sido este impecable oficio y facilidad el que haya traicionado a Hindemith en más de una ocasión, permitiéndole escribir música a una extraordinaria velocidad y, justo es reconocerlo, a veces de una manera algo irreflexiva. Esto ha ocurrido, por otra parte, siempre en todo compositor excesivamente prolijo y de amplio catálogo. El resultado suele ser, en éste como en otros muchos casos, que en una misma producción conviven obras de muy diverso interés.

Hindemith nace en Hanau (Alemania) en 1895, estudiando desde niño el violín y la viola. Una de sus primeras obras importantes está escrita ya en 1920: se trata de una curiosa y simpática obra para marionetas, titulada *Nusch Nuschi*, y que supone una primera sátira contra el mundo grandilocuente del Tristán e Isolda wagneriano, cuyo tema célebre del preludio está textualmente caricaturizado. Poco a poco, Hindemith, que es consciente del agotamiento del sistema tonal, pero que no quiere renunciar a él de una manera abierta — de hecho, nunca abandonará el sistema— opta por crearse un procedimiento de escritura específicamente característico de su música. Se trata, en síntesis, de crear unos acordes básicos como puntos de reposo, que serán contrastados constantemente frente a otros de mayor tensión disonante; en estas relaciones no tendrán mayor importancia las interacciones características de la armonía funcional, tratándose, pues, de un juego de tensiones y relajaciones sobre la resonancia armónica de cada sonido. No cabe hablar propiamente de tonalidad en el sentido convencional, pero sí en cuanto existen referencias constantes a uno o unos acordes que ejercen de polarizantes, algo así como de «tónicas móviles». Este procedimiento —que utilizará casi siempre combinado con el sentido tonal, o politonal entremezclados— es expuesto ya en su ciclo de canciones *La vida de María* (1923), para voz y piano. Por esos años comienza también una serie de conciertos de cámara para solista y pequeño grupo, que se cuentan sin duda entre lo mejor de su producción, y que le acercará en importancia a hombres como Stravinsky o Bartók: nos referimos a las espléndidas *Músicas de cámara* (1924-1930) escritas en un estilo claramente neoclásico y politonal, con polirritmias interesantísimas y una textura muy atrayente. Destacaremos también las cuatro óperas que inicia Hindemith inmediatamente después, y con características bien diferentes: será primero la enérgica *Cardillac* (1926), después de la breve y simpaticuísima *Ida y vuelta* (1927) —en la que la primera mitad de la pieza se repite al revés textualmente durante la segunda—, seguida de una obra que supuso un enorme escándalo en su

²² En varios momentos de esta primera parte hacemos referencia al llamado «movimiento neoclásico», término cuyo significado exacto no es nada fácil de precisar; incluso hay quien opina que tal movimiento no existió como tal. En todo caso, solemos entender con esta denominación la corriente propia de los años treinta de nuestro siglo en la que buen número de compositores, al margen de mayores novedades de lenguaje, prefieren «volver la vista» hacia los clásicos y escribir una música no propiamente clásica, pero sí con el rigor y sobriedad armónica y contrapuntística de los grandes autores barrocos y clásicos. Para algunos, este término tiene algo de peyorativo, pero sin embargo, buena parte de la obra de Stravinsky podría calificarse así, como ya vimos. Autores también incluibles bajo este epígrafe serían asimismo otros varios que —aun siendo notables algunas de sus obras— no ofrecen mayor interés para nuestro estudio: entre ellos, *Ottorino Respighi* (1879-1936), autor de una popular trilogía que incluye *Fiestas romanas*, *Los Pinos de Roma* y *Las Fuentes de Roma*; *Alfredo Casella* (1883-1947), *Mario Castelnuovo Tedesco* (1895-1968); *Juan Francisco Malipiero* (1882-1973), o *Hildebrando Pizzetti* (1880-1968).

época: *Noticias del día* (1929), no tanto por su música cuanto por la sátira que se produce en su acción. La cuarta de las óperas referidas será *Matías, el pintor* (1937)²³, de la cual Hindemith extrajo una sinfonía, que ha hecho casi olvidar la ópera original, y que se ha convertido quizá en su obra más interpretada.

Para el cincuenta aniversario de la fundación de la Orquesta de Boston, con quien mantenía muy buenas relaciones (Hindemith hizo también una importante carrera como director de orquesta y como organizador y promotor de festivales y conciertos) escribió su *Concierto para cuerdas y metales*, al que le seguiría su célebre *Concierto para viola* (1935), subtítulo *La danza del cisne*, basado en canciones antiguas germanas. A partir de entonces, Hindemith, que había tenido ya serios problemas con las autoridades alemanas por sus sátiras contra el romanticismo y posromanticismo germano, comienza un eterno peregrinaje por diversos países que le llevará finalmente—como a tantos artistas de la época— a los Estados Unidos. Antes de ello, residiendo aún en Suiza, Hindemith obtuvo un éxito importante con su ballet *Nobilissima visione* (1938).

Ya en América—donde es acogido triunfalmente como profesor en la Universidad de Yale, escribe lo que él llamaba su «Clave bien temperado», es decir, su colección de piezas para piano, con 12 preludios y 12 fugas, compuesto para reforzar sus postulados teóricos sobre su armonía de tensiones y distensiones a la que nos hemos referido más arriba. Tal obra es titulada precisamente *Ludus tonalis* y data de 1943, el mismo año que sus magníficas *Metamorfosis sobre un tema de Weber*.

Es curioso que en 1948, a sus cincuenta y tres años, Hindemith iniciara la revisión a fondo de su ciclo de canciones con piano *La Vida de María*, que ya mencionamos como escritas cuando el autor tenía veintitantos años. En efecto, Hindemith se siente ya seguro de sus sistemas de escritura y puede perfeccionar lo que estaba simplemente «apuntado» en aquella obra, testimonial de un procedimiento. También inmediatamente después rehará su ópera de juventud, *Cardillac*.

Hindemith, siempre preocupado por encontrar procedimientos de orden para la escritura musical, manifestó su indecible entusiasmo por el astrónomo Jean Kepler y sus teorías sobre la ordenación del Universo. Tanto es su entusiasmo por el astrónomo que construye una ópera sobre su vida, con el título de *La Armonía del mundo* (1951), de la que se haría más popular la sinfonía del mismo título. Después de la guerra, Hindemith volverá muy frecuentemente a Europa y seguirá escribiendo incansablemente. De su última época, destacaremos su *Requiem por los seres queridos* y su *Sinfonía Pittsburg*, compuesta para conmemorar el II Centenario de la fundación de aquella ciudad americana.

Hasta aquí la referencia a sus obras de mayor envergadura cerativa; pero no se olvide que, además de éstas, Hindemith escribió una interminable lista de obras de cámara. Muchas de ellas fueron compuestas para lo que él llamaba «gebrauchmusik», es decir, música de mobiliario, para usar; es música de no gran dificultad técnica, pensada para tocar entre amigos, para una velada artística, para jóvenes estudiantes, o simplemente para escuchar en gramófono. En esta amplísima faceta de su catálogo se cuentan—entre otras muchísimas obras— nada menos que veintitantas sonatas para los instrumentos más variados—sonata para corno inglés, para trombón, para fagot, etc.—, así como obras diversas para muy diversas combinaciones intrumentales, sin olvidar el heckelfono, la pianola, el órgano mecánico o el trautionio.

Hindemith nos dejó escrito su pensamiento musical en varios libros interesantísimos: el célebre *Tratado de Armonía*, de 1937-39; el *Curso de Armonía Tradicional*—escrito a partir de su magisterio en Yale— y el

²³ El tal «Matías» es realmente el pintor de comienzos del XVI, Matías Grünewald.

Adiestramiento elemental para músicos (1946). No tan técnico, sino más reflexivo y estético es *El Mundo de un compositor*, de 1952. Por cierto, que en este último texto —algo así como el «libro de confesiones»— hace el compositor una reflexión que enlaza con las palabras con las que abríamos el tratamiento de Hindemith, algo más arriba: «los mismos críticos que hoy día rechazan mi música por retrógrada y conservadora son los que treinta años atrás la rechazaban por ser excesivamente revolucionaria». Si bien, insistimos, ni es éste el lugar para iniciar el comentario crítico a la obra de Hindemith, es innegable que muchas de sus obras alcanzan una altísima categoría y que, independientemente de que el compositor pudiera haber abusado de su excesiva «facilidad para hacer música», estamos ante uno de los nombres más importantes de la música del siglo XX, y cuyo conocimiento es indispensable para el adentramiento en el pensamiento musical de nuestro siglo.

Hindemith moriría en Frankfurt en 1963.

b) OTROS COMPOSITORES INDEPENDIENTES

Los cuatro compositores referidos hasta aquí en este capítulo —Stravinsky, Varèse, Bartók, Hindemith— son los casos más significativos de compositores que intentaron una música al margen de otras escuelas, y que obtuvieron extraordinario éxito en su empeño. Pero, evidentemente, otros muchos compositores apostaron por una música «diferente» y no obtuvieron, por una u otra razón, la trascendencia posterior que hubieran buscado. Pero son también —pese a su menor influencia histórica— músicos independientes, difíciles de encuadrar en otros movimientos. A continuación nos referiremos a algunos de estos casos:

Alois Haba

A partir de sus extensos estudios de la música y la antropología oriental, así como de la música primitiva, el checoslovaco Alois Haba comprendió desde joven que la gran tragedia de la música occidental había sido el error de considerar únicamente la posibilidad de dividir la octava en doce semitonos iguales, sin considerar otros intervalos menores.

De hecho, son muchas las civilizaciones no occidentales que consideran como habitual los cuartos e incluso los octavos de tono. Haba trabajó incansablemente para establecer un código melódico, y sobre todo armónico, basado en intervalos microtonales (hasta de dieciseisavos de tono). Cuando hubo establecido ideas sólidas en este sentido, inició la composición de un cuarteto de cuerdas en estilo microtonal, utilizando con toda normalidad intervalos de cuartos de tono (*Cuarteto, op. 7, 1919*). Pocos años después recogería su formulación teórica en un extenso libro que titularía *Nuevo Tratado de Armonía en sistemas diatónico, cromático, de tercios, cuartos y sextos de tono*. También profundizó en la hipótesis de un procedimiento de escritura que no contuviese nunca material temático alguno, lo que excluía toda posibilidad de repetición, transposición, secuenciación, etc., de cualquier tipo de célula. Tal entusiasmo produjeron estas formulaciones en su entorno, que en 1923 se creó en el Conservatorio Nacional de Praga la Cátedra de Composición Atemática y Microtonal que, evidentemente, le fue concedida a Alois Haba. Al año siguiente, la empresa de construcción de pianos August Förster anunciaba el inicio de la fabricación de modelos de pianos con teclados de cuartos de tono, según diseño personal del propio Haba.

Aparte de otras obras de menor envergadura —en las que el autor checo profundiza en los dominios de la microtonalidad—, el hito más importante de su carrera lo emprende en 1926, al iniciar la composición nada menos que de una ópera en estilo microtonal. La pieza queda terminada en 1930, estrenándose poco después en Munich con el título de *La Madre*. Haba aún escribiría otras dos óperas más: *Tierra nueva* y *Ya viene el reino*.

Pero pese al interés y seriedad indudables de todas sus investigaciones, la música de Haba no logró con el paso del tiempo interesar especialmente ni a compositores ni a oyentes, aunque sí, evidentemente, se ha reconocido con gran respeto su figura y su afán investigativo. Lo cierto es que, por diversas razones, la figura de Alois Haba es hoy día poco más que anecdótica, al menos fuera de su propio país.

Ferruccio Busoni

Ya en el año 1907 el italiano Ferruccio Busoni publicaba un ensayo teórico titulado *Apuntes para una nueva estética de la Música*. Afirmaba —observa que la fecha es muy anterior a las primeras obras de las grandes figuras de nuestro siglo— que era llegada la hora de acabar con el romanticismo amanerado de las décadas anteriores y de escribir una música que sonara realmente a «nueva». Proponía el abandono de las formas tradicionales, la sustitución del tradicional sistema mayor-menor, la consideración de intervalos inferiores al de semitono (punto común con Alois Haba), así como la renovación del instrumental sonoro a disposición del compositor. En todos estos sentidos, Busoni es un precursor teórico de los grandes movimientos de la música posterior. Anunció también la «caída» del wagnerianismo como dogma del drama musical, y profetizó la consideración musical de lo cotidiano, lo trivial y lo humorístico.

Pero, si sus ideas fueron importantísimas en su momento, y hoy ha adquirido, como decimos, un cierto carácter profético, su producción propiamente musical es bastante menos interesante. Tras una primera etapa juvenil, su pieza más revolucionaria fue el enorme *Concierto para piano y orquesta*, de 1904, dividido en cinco tiempos y que utiliza al final un nutrido coro (!), con lo que deliberadamente se situaba como «iconoclasta» de las formas tradicionales. De poco después es su *Turandot*, con elementos técnicos hindúes —escalas y ritmos exóticos, como alternativa al sistema occidental— así como su *Diario indio*, de 1915. Sin duda su obra más interesante, vista con la perspectiva del tiempo transcurrido, es su ópera *El Doctor Fausto*, de 1924, que hoy parece revitalizarse. En el terreno concertante, destacaremos también su *Fantasia* (1911).

En resumen, y como queda dicho, un pensamiento musical de auténtico visionario, pero expresado en unas obras que difícilmente aguantan el paso del tiempo, aunque algunas de las señaladas puedan dignamente mantenerse en los programas habituales.

Kurt Weill

Discípulo de Ferruccio Busoni, el alemán Kurt Weill (1900-1950) se interesó, como su maestro, por encontrar una música antirromántica y antiwagneriana. Pero sus intereses no fueron tanto por aspectos orientalistas o filosóficos, sino por hacer llegar al oyente medio —al hombre de la calle— cómo una música de concierto, una música «de altura» podía no serle ajena ni distante. Para ello, no dudó en incorporar en sus obras elementos tomados de la música de cabaret, del music-hall o de motivos de jazz, que en el periodo de

entreguerras causaban entusiasmo en los locales de música ligera de Alemania y de toda Europa. Esta preocupación «social» de la música de Kurt Weill encontró cauce perfecto al conocer y entablar relación amistosa con el poeta y autor teatral Bertolt Brecht, figura paralela en la literatura al mundo musical de Kurt Weill. A partir de entonces, nuestro compositor colaborará en multitud de ocasiones con Brecht, para cuyos textos compondrá una música hoy casi indisoluble. En 1927, ambos encontrarán un extraordinario éxito con el estreno de la ópera *Esplendor y decadencia de la ciudad de Mahagony*. Pero el éxito definitivo —y el gran escándalo político, dicho sea de paso— lo obtendrán al año siguiente con su obra principal, la *Opera de la «perra gorda»*²⁴, que obtendrá innumerables representaciones, haciendo furor ante los más diversos auditorios. Uno de los primeros temas de esta ópera, la *Balada de Johnny Navaja*, alcanzó una popularidad vecina a la de los grandes éxitos de la música ligera, e inauguraba el género del «song», o pieza ligera y pegadiza, algo parecido a lo que pudo suponer el «aria» en la ópera italiana.

Pero el alto contenido político-social de las piezas de Weill, así como su condición de judío, le aconsejaron abandonar Alemania, asentándose en Estados Unidos a partir de 1933.

La etapa americana de Weill está jalonada de enormes éxitos, como no podía ser de otra manera: su impecable oficio de compositor y su habilidad para el género del teatro ligero le abrieron de par en par las puertas tanto de las salas de concierto como de las revistas de Broadway. Se debe reconocer, sin embargo, que su producción americana es mucho menos interesante desde el punto de vista de la nueva creación musical.

Weill intentó una extraña mezcla de estilos, que iban desde una buena dosis de Stravinsky, Hindemith o Busoni, hasta la música ligera, el jazz en incluso de la música de circo. Todo ello, en su objetivo de hacer accesible su música al gran público. Evidentemente, no salió nunca de la esfera tonal, y se desinteresó completamente por el serialismo u otras novedades de lenguaje. El balance de todo ello es difícil de valorar: su música es, en efecto, de gran frescura y espontaneidad, lo que le ha abierto los más amplios auditorios, pero evidentemente se resiente de falta de profundidad y elaboración, a veces cayendo en lo claramente vulgar. Sin embargo, es indudable que escribió algunas de las músicas más características de la Europa —y la América— del periodo de entreguerras.

Carl Orff

Orff es el típico caso de compositor que es conocido popularmente a partir de una sola obra. En su caso, esa obra es —como sin duda ya sabes— su popularísimo *Carmina Burana* (1935), recolección de antiguos cantos de origen semirreligioso, con pintorescas incursiones en el mundo abiertamente profano. Lo curioso del caso es que, a la luz de *Carmina Burana*, se ha despertado un cierto interés internacional por conocer otras obras del mismo autor, que, por cierto, sólo ha logrado imponerse parcialmente en su propio país, Alemania. Entre esas otras obras figuran las piezas teatrales *La Luna* (1938), *La mujer sabia* (1942), *Antígona* (1948), así como las dos obras que completan la trilogía denominada *Trionfi* junto con la citada *Carmina Burana*: *Catulli Carmina* (1942) y *El triunfo de Afrodita* (1951).

²⁴ O *La Opera de tres peniques*, en su denominación original.

La música de Orff es extraordinariamente espectacular, de éxito infalible ante un cierto tipo de público; no se le puede negar, sin duda, su habilidad impecable para lo brillante y fácilmente vistoso. Su técnica no se despegaba nunca del tonalismo o, más exactamente, del modalismo, como corresponde a su habitual fuente de inspiración —y a veces cita textual— que se suele encontrar en las danzas germanas campesinas de la antigüedad, así como en cantos religiosos medievales y renacentistas. A veces, por esta circunstancia se le incluye, sin más, dentro del apartado de compositores neoclásicos, aunque su música va evidentemente más allá. Sus «adaptaciones» de estas fuentes arcaicas son habilísimas, generalmente con brillantes transformaciones rítmicas y abundante empleo de ritmos e instrumentos percutivos. La especulación intelectual y el concepto reflexivo de nuevas búsquedas de lenguaje le son completamente ajenos²⁵.

Su labor en el campo de la pedagogía ha sido importantísima, sobre todo a partir de su primera obra teórica de 1933 titulada *Práctica elemental para músicos*. Aún hoy día, el llamado «Método Orff» sigue teniendo plena actualidad en la pedagogía musical de todo el mundo. Nació en Munich en 1895, y murió en esa misma ciudad en 1982.

Los «intona rumori». La música futurista.

Cerraremos este capítulo de «músicos experimentales o independientes» con la obligada mención a un movimiento de origen italiano, con raíz profundamente experimental e iconoclasta, que supuso una auténtica conmoción en el devenir de la historia musical de nuestro siglo, por más que hoy nos aparezca como meramente anecdótico, e incluso a más de un oyente o estudioso le produzca alguna sonrisa de ingenuidad, como quien ríe la ingenuidad traviesa de unos niños de pocos años.

Luigi Russolo (1855-1947), *Francesco Balilla Pratella* (1880—1955), *Filippo Tommaso Marinetti* (1876-1944), entre otros nombres, capitanearon en la segunda década de nuestro siglo un movimiento, con origen en las artes plásticas, que adoptó el nombre de «Música Futurista». Ellos comprendieron, al igual que otros tantos compositores, que era necesaria la inminente renovación de la música de occidente, que venía dando síntomas de agotamiento, desde varios lustros atrás. Pero lo que sorprende es lo drástico de las iniciativas que propuso este grupo, intuyendo lo que sería la música no ya de Schoenberg o de Varèse, sino incluso la música aleatoria y, desde luego, la electroacústica. Proponían que una música nueva requería un instrumental sonoro nuevo, por lo que comenzaron por diseñar un instrumental completamente diferente: crearon instrumentos monumentales y singularísimos, capaces de producir los sonidos más inhabituales para aquella época, con los que formaron el grupo denominado «intona rumori»; entre otros, se contaban en ese dispositivo sonoro instrumentos denominados tronadores, reidores, crujidores, chirriadores, murmuradoras, explosivas, etc. El colectivo publicó en 1911 un primer manifiesto teórico titulado «Manifiesto de Compositores Futuristas», al que seguiría un segundo, a finales del año siguiente, con el título de «Manifiesto de la Técnica de la Música Futurista». En 1913 tuvo lugar el primer —y único— concierto público como tal que celebró este grupo. Fue dirigido por el propio Russolo quien en un artículo de *Memorias*, recordó posteriormente cómo terminó en auténtica batalla campal, con numerosos heridos en la casa de socorro próxima. La historia nos ha dejado, en todo caso, algunas obras concretas de este grupo extraordinario y singular. Entre ellas, *El despertar de una ciudad* (1913), del propio Russolo, o *Música futurista* (1913) y la ópera *El Aviador Dro* (1915), de Balilla Pratella.

²⁵ En este sentido, ha sido considerado como el máximo representante del «reaccionarismo» en música. Quede claro, pues, que si le incluimos en este apartado de músicos independientes, no es por su «progresismo», sino por la dificultad de incluirle dentro de ninguna escuela o movimiento.

Los «intona rumori», pese a su carácter meramente anecdótico —al menos vistos con la perspectiva actual— lograron interesar a buen número de compositores importantes, muy especialmente a Edgard Varèse, lo que es bien explicable; incluso se dice —no hemos tenido forma de confirmarlo o desmentirlo— que Igor Stravinsky se interesó personalmente en alguno de estos artilugios para incorporarlo al grupo de percusión que utiliza en su obra ya referida *Las Bodas*, a finales de los años veinte.

Sin duda, la historia tiene una gran deuda con estos hombres, de sinceridad de planteamientos artísticos completamente indiscutible, por más que los resultados concretos no pasen de la simple experimentación. Téngase presente que la posibilidad técnica de la música electrónica, a finales de la década de los cincuenta relegó a carácter de ingenuidad todos los experimentos anteriores de conseguir nuevas fuentes sonoras.

TEMA 4: EL SISTEMA DODECAFONICO

De todas las alternativas y ensanchamientos que se propusieron en el primer tercio de nuestro siglo al progresivo agotamiento del sistema tonal tradicional, la más profunda en sus planteamientos fue la que provino de un grupo de compositores vieneses en torno a 1925, y que es conocida con el nombre de «dodecafonismo», o también «serialismo»²⁶. El sistema dodecafónico —del que tratamos con alguna extensión en la segunda parte de este libro— tiene como fundamento la igualdad de jerarquía entre los doce sonidos de la escala cromática, en contra del sistema tonal diatónico, que consideraba como básicos los siete sonidos de las escalas diatónicas mayores y menores. El dodecafonismo supone, pues, —aunque esta afirmación también será matizada en su momento— la negación del sistema tonal. No es un ensanchamiento de sus posibilidades o recursos, como lo es el politonalismo o el modalismo, sino un planteamiento completamente diferente en su forma de concebir la técnica de la escritura musical.

Estos compositores austriacos han conformado un grupo que la historia ha denominado como «escuela de Viena», y está integrado, básicamente, por tres compositores: Arnold Schoenberg (1874-1951) y sus dos discípulos principales, Anton Webern (1883-1945) y Alban Berg (1885-1935).

Antes de entrar en mayores detalles, conviene alguna precisión previa sobre esta Escuela. En primer lugar, aclararemos que su «fundador», Arnold Schoenberg, en contra de la imagen de revolucionario que ciertos cronistas han querido aplicarle, es hombre de formación rigurosamente académica, incluso diríamos que conservadora. Extraordinario armonista y contrapuntista en el sentido convencional de estas ciencias, escribe un Tratado de Armonía cuando apenas ha cumplido treinta y cinco años. Este Tratado, hoy fundamentalísimo en el estudio de tal materia, está dedicado casi exclusivamente a los presupuestos de la armonía tradicional o funcional, salvo alguna incursión final en un mundo armónico próximo al atonalismo. Con estos datos queremos significar que Schoenberg fue hombre de formación clásica rigurosísima.

Schoenberg ensanchó notablemente los caminos de la tonalidad en sus primeras obras, a las que nos referiremos en su momento; su sistema de armonías por superposición de acordes de cuarta fue sorprendente en su época, aunque como dijimos páginas atrás, el recurso ya había sido ensayado por Mahler, entre otros. Tras la composición de estas primeras obras, se inscriben en sus clases varios jóvenes y sus dos discípulos preferidos, Alban Berg y Anton Webern, van a formar una sólida agrupación de renovación musical. Las obras que los tres escribirán en periodos inmediatos rompen definitivamente la tonalidad, y se sitúan en lo que podría llamarse «música atonal libre». Este periodo abarca, aproximadamente hasta la I Guerra Mundial. El estallido de la guerra, añadido al vacío formal y técnico que puede producir el sistema atonal —como veremos en la parte técnica de este libro, y que viene causado sobre todo, por la posible dificultad de hallar sólidos criterios de lenguaje y de forma—, motiva que los tres caigan en un periodo de vacío de creación que se extiende, poco más o menos, hasta 1923. Por ese año, y de manera completamente deductiva, los tres llegan casi simultáneamente a comprender que la única consecuencia lógica de sus obras anteriores, y de sus pensamientos sobre el lenguaje musical, se encuentra en la técnica dodecafónica; por ello, casi simultáneamente confluyen en unas primeras obras escritas conforme a este procedimiento, con el que continuarán trabajando durante el resto de sus catálogos, con mayores o menores modificaciones.

Creemos muy importante hacer estas precisiones generales porque pudiera parecer al estudiante —a partir de algunas explicaciones de algunos textos sobre la materia— que el dodecafonismo es un «invento» que se

²⁶ Utilizaremos como sinónimos los términos de «dodecafonismo» y «serialismo», aunque, como se dice en su capítulo correspondiente, existe alguna diferencia entre ellos.

«sacaron de la manga» tres señores para romper revolucionariamente con el sistema tonal. Debe quedar muy claro, por contra, que los primeros serialistas utilizaron el sistema con absoluto convencimiento de estar continuando la evolución normal de una renovación de lenguaje, sin rupturas ni revoluciones de ninguna clase. Conforme te familiarices con la esencia del sistema tonal, del sistema atonal libre y del serialismo, irás comprendiendo que la distancia que separa estos tipos de lenguaje se ha ido recorriendo progresivamente, y que el ensanchamiento de las posibilidades de uno, te lleva a la obtención del siguiente. También el conocimiento «humano» de la personalidad de estos tres compositores te hará comprender que, también en contra de lo que cierto sector reaccionario ha pretendido reprocharles, los tres son personas de finísima sensibilidad espiritual y poética, de un lirismo a veces apasionado —casi diríamos «romántico», si se permite el tópico—, y que la diferencia entre su música y la de los clásicos del tonalismo es exclusivamente un problema de lenguaje. Sabemos bien que, para algunas personas, la música serial puede parecer árida y aburrida, y que gran parte de los estudiantes que se «atreven» a acercarse a ella lo hacen más por una casi «obligación» de estar mínimamente informados que por auténtico entusiasmo artístico. Te aseguramos que la música serial puede llegar a ser fascinante y producir un grado de deleitación en el oyente que no tiene que ser menor ni diferente —cuando está bien escrita— que la que pueda producir el más perfecto y «sublime» sistema tonal funcional.

Con estas pequeñas consideraciones previas, podemos conocer algo mejor el mundo en que se movieron Schoenberg, Berg y Webern, autores a los que pasamos a referirnos algo más detenidamente.

Arnold Schoenberg

Arnold Schoenberg nació en Viena en 1874, en el seno de una familia vinculada a la música, y de posición acomodada. Sus estudios musicales se extienden hasta 1897, en que termina sus trabajos de contrapunto y composición con Alejandro von Zemlinsky, también excelente compositor²⁷. Al año siguiente escribe —con la rapidez de pluma habitual en sus primeras obras— el espléndido sexteto *Noche transfigurada*, una de sus obras clave, que pasa completamente inadvertida. Le seguirá en 1902 otra obra en la misma línea de lenguaje, pero más ambiciosa: el poema sinfónico *Peleas y Melisanda*²⁸. Estas dos obras y su *Primer cuarteto de cuerda* (1906) son su principal bagaje cuando comienza a impartir sus magistrales clases que hemos referido en la introducción, y de la que saldrán sus más preciados discípulos. En consecuencia, insistimos una vez más en que Schoenberg se movía todavía en la estética tonal —más o menos ampliada— cuando trabajó con Berg y con Webern. Este «perido didáctico» comprendió aproximadamente unos seis años (1904-1910), durante los cuales, el maestro escribieron entre otras, su *Primera sinfonía de cámara* (en la que practica simultáneamente una estética tonal y un sistema armónico de acordes por cuartas), los *Gurre-Lieder*, para coro y orquesta enormes, y *La mano feliz*. Pero las obras más decisivas de los años siguientes, en los que ha roto ya con la tonalidad, y practica el sistema atonal libre son sin duda sus *Cinco piezas para orquesta, op. 16* (1909), el monodrama *La Espera* («*Erwartung*») del mismo año, y el delicioso *Pierrot lunar* para voz²⁹ y grupo de cámara. Estas obras, por sus dimensiones, suponen un mentís a quienes opinaban que sin ningún sustento tonal-funcional no se podrían construir nunca grandes formas musicales.

²⁷ Autor de una magnífica *Sinfonía lírica*.

²⁸ No confundas este *Peleas y Melisanda* con la ópera del mismo título que ya referimos al hablar de Debussy. Gabriel Fauré también escribiría otra importante obra con el mismo título.

²⁹ Decimos «voz» y no «soprano» propiamente, porque el papel vocal de esta obra está a medio camino entre el canto convencional y el recitado dramático, casi más propio para una actriz.

Durante el tiempo de guerra, Schoenberg —que fue movilizado al frente en dos ocasiones— no escribió sino algunas obras menores, para pequeñas formaciones instrumentales. Habrá que esperar a 1923, como adelantábamos en la introducción, para que nazca la primera obra estrictamente dodecafónica: ésta será el *Vals* que ocupa el quinto número de sus *Cinco piezas para piano op. 23*. Obsérvese —Schoenberg era consciente de ello— que el compositor decide, en un gesto de continuidad con la gran tradición de su cultura vienesa, que sea un vals entendido bajo cierto prisma nada convencional. De ese mismo año es su magnífica *Serenata*, para grupo de cámara, con laúd y guitarra; y de poco después, siempre dentro del sistema dodecafónico, el *Quinteto de viento*, la *Suite, op.29* y su *Tercer cuarteto de cuerda*.

Una obra que demuestra las grandes posibilidades y recursos del nuevo sistema es las *Variaciones, op. 31* (1928), la primera obra para orquesta que escribió Schoenberg en estilo dodecafónico. Le seguirán dos composiciones operísticas de signo completamente diferente: primero, la ópera cómica *De hoy a mañana*, y después otra ópera muy ambiciosa para la que él mismo escribió el libreto: *Moisés y Aaron*, de la que compuso sólo dos actos, y que nunca terminaría.

Aquí finaliza el periodo europeo de Schoenberg —que acaba, por cierto de escribir también una breve música para una película, siendo pues, uno de los pioneros del naciente género cinematográfico³⁰— ya que a finales de 1933 las adversas circunstancias europeas, agravadas por su condición de judío, le obligan a exilarse en Estados Unidos como tantos otros artistas de la época. Allí es nombrado profesor o colaborador de las más prestigiosas universidades y conservatorios (Boston, Nueva York, California, etc.) y retoma la tarea de componer. La primera obra importante escrita ya en América será su espléndido *Concierto para violín y orquesta*, dedicado a su entrañable amigo, exdiscípulo y colaborador Anton Webern. Por esas fechas recibe la fatal noticia de la muerte en Viena de Alban Berg, que le afectará profundamente.

Las últimas obras de Schoenberg muestran un curioso intento de conciliación de sus presupuestos seriales con ciertos elementos tomados del mundo tonal. Evidentemente, no se puede hablar de un retroceso, puesto que esas obras no tienen en absoluto aspectos funcionales, ni hay constancia auditiva de tónicas y dominantes, pero es lo cierto que en algún momento, Schoenberg no rehúye la utilización de agregados sonoros —casi acordes convencionales— que bastantes años atrás había dejado de utilizar. En todo caso sigue siendo el elemento serial el predominante estético y técnicamente. En este periodo deben incluirse obras como el *Cuarto* —y último— *Cuarteto de cuerdas, Kol Nidre* (auténtico canto de fe en el judaísmo), para recitador, coro y orquesta, la *Oda a Napoleón* (1942), el *Concierto para piano* (1942) y una obra realmente sobrecogedora, escrita poco después de la guerra, y que constituye uno de los documentos sonoros más impresionantes que jamás se haya escrito sobre la libertad y la dignidad humanas: *El Superviviente de Varsovia*, para recitador, coro masculino y orquesta, que relata aspectos heroicos de la lucha de los judíos contra el exterminio.

Una breve obra —*Dos cantos religiosos*— cerrará en 1950 el medio centenar de obras del catálogo de Arnold Schoenberg, que morirá al año siguiente. Curiosamente, Schoenberg, que era mayor que sus colegas y discípulos Berg y Webern, morirá después que ellos, culminando un histórico ciclo de lucha por una estética y un lenguaje. Con la muerte del último de la trilogía vienesa, la historia musical perdió a uno de los mayores artífices del lenguaje de nuestros días, que vivió y murió, además, en medio de una generalizada incompreensión. Bien es verdad que el sistema por él «creado» —ya precisábamos antes que lo inexacto de este término— no tendría la duración tras su muerte que él había vaticinado; pero quedaba modificada sustancialmente la forma de concebir el lenguaje musical y su estructuración interna, y con ello, lo que acaso fuera más decisivo para la historia: había nacido un nuevo tipo de «sensibilidad» ante el discurso.

³⁰ Por problemas habidos entre Schoenberg y la productora de Hollywood, tal música no se llegó nunca a estrenar con la película prevista.

Alban Berg

De los tres miembros principales de la Escuela de Viena, Alban Berg fue el único que obtuvo en vida un cierto reconocimiento público, encontrando sus obras algún eco en el ambiente musical vienés. A ello colaboró también su carácter afable y extrovertido, en contraste con el más retraído de Schoenberg y Webern. Berg supo unir a su extraordinaria capacidad técnica y a su dominio del lenguaje dodecafónico, un cierto sentido «lírico» o «romántico» de la música que, aunque no está en absoluto ausente en la producción de sus colegas, parece emparentar a Berg más directamente con la tradición del romanticismo germano. Su prematura muerte, cuando apenas había cumplido los cuarenta años, privó al grupo del único hombre que hubiera podido ser un cierto «relaciones públicas» para la causa serial. Pero la obra que dejaba atrás era ya de por sí extraordinaria, y de una solidez tal que le convierte en uno de los más grandes compositores de la historia musical.

Nacido en Viena en 1885, de familia desahogada económicamente y amante de las artes, Berg presenta una biografía característica del más típico romanticismo decimonónico: apasionamiento amoroso, mala salud, intento frustrado de suicidio, e interés simultáneo por la poesía y por la música. Estos rasgos estarán también presentes en su producción. Después de estudios musicales privados, conoce a Schoenberg en el otoño de 1904, quien será su maestro directo durante los próximos seis años, y a quien le unirán una entrañable amistad durante toda su vida. De estos primeros años bajo la supervisión directa de Schoenberg, destacan especialmente dos obras tempranas pero ya maestras: su *Sonata para piano, op. 1* (1908) y su *Cuarteto de cuerda, op. 3*, que se estrenaría en un concierto con obras de los alumnos de Schoenberg en 1911. Antes del estallido de la guerra, y entre otras composiciones, Berg escribirá todavía los bellísimos *Altenberg lieder* (1912), las breves *Cuatro piezas para clarinete y piano*, y por último, las *Tres piezas para orquesta, op. 6*.

Es muy interesante observar el recorrido de estas obras señaladas: la primera (sonata para piano) es todavía una obra posromántica, con ciertas reminiscencias del cromatismo de Wagner; el cuarteto de cuerda es una obra que roza muy claramente el atonalismo, no sólo por su técnica, sino por su textura y lenguaje. En las canciones sobre textos del Altenberg (de donde procede el nombre de «Altenberg Lieder»)³¹ se observa ya la carencia de material temático en el sentido tradicional, y la presencia constante del total cromático, es decir, de la aparición rotatoria de todos los semitonos de la octava, lo que nos coloca a un paso del dodecafonismo como tal³². Esto es especialmente notable en la última de estas canciones. Finalmente, las piezas de orquesta nos sitúan en un mundo próximo a su siguiente gran obra (*Wozzeck*) aunque con ciertas gotas heredadas todavía del mundo armónico posromántico.

Tal y como habíamos adelantado en la introducción a la Escuela de Viena, seguirán a este periodo unos siete años de inactividad creadora: la guerra es, evidentemente una causa de ello, pero no lo es menos la encrucijada en la que Berg se verá inmerso: la gran duda es cómo articular la estética atonal con un procedimiento sólido y coherente que permita unificar el lenguaje y abordar empresas más ambiciosas formalmente. La respuesta vendrá dada por evolución del propio pensamiento musical, sin bruscos deseos de ruptura, al configurarse progresivamente el método dodecafónico, que será expuesto por primera vez de manera magistral en la que quizá sea la gran obra de Alban Berg: su ópera *Wozzeck*, de 1921. Escrita en tres actos, cada uno de ellos transcurre en un sólo impulso, a la manera de Wagner o Strauss, pero con un lenguaje y una técnica completamente nuevos, impecablemente adecuados al mundo expresionista que

³¹Curiosamente, Altenberg solía escribir tarjetas postales a sus amigos con los textos de sus poemas, en vez de seguir los sistemas ordinarios de publicación.

³² No te preocupes si en una primera lectura, alguno de estos conceptos técnicos no queda muy claro. En la segunda parte de este libro volveremos sobre ellos.

reflejan: un mundo próximo a la locura, en el que el soldado Wozzeck va siendo progresivamente degradado por sus superiores, sus amigos y por su propia compañera, María, que termina muriendo a manos del protagonista. La escena de la muerte de María ha pasado a convertirse en un hito de la composición musical contemporánea. La ópera necesitó 130 ensayos antes de su primera representación, cuatro años después.

Para el cincuenta cumpleaños de Schoenberg, Berg le obsequia con la dedicatoria de su nueva obra: el *Concierto de cámara*, para violín y piano solistas y 13 instrumentos de viento, al que seguirá una deliciosa obra para cuarteto de cuerda que Berg denominó *Suite lírica*, en una curiosa voluntad de aunar desde el título las formas y la terminología tradicionales con un lenguaje nuevo para aquella época.

Tres poemas de Baudelaire le servirán después como punto de partida para su nueva cantata, *El Vino* (1929), para soprano y orquesta. E inmediatamente después se vuelca en un proyecto que venía rondando desde tiempo atrás: una segunda ópera, que será *Lulú*, y que dejará incompleta en 1934. El tema de *Lulú* es bien diferente a los convencionalismos de los libretos de ópera: narra la vida de una mujer, *Lulú*, que irrumpe apasionadamente en la vida amorosa de destacados profesionales y artistas de la época, así como de varios personajes del submundo cotidiano; después de mil aventuras y desgracias³³, *Lulú* será finalmente asesinada. Es este final el que quedó sin concluir.

La razón de la no terminación de *Lulú* hay que buscarla en la muerte de la hija de Alma Mahler³⁴, —Manon Gropius— habida de su relación con el arquitecto Walter Gropius —y que a sus apenas dieciocho años era personaje entrañable en el ambiente artístico en que se movía Berg. Su fallecimiento en plena juventud conmovió al compositor, quien se volcó en la composición de un *Concierto para violín* (1935), que subtítulará *A la memoria de un ángel*. En este magistral concierto —que es una de las poquísimas obras seriales que ha logrado un puesto entre las obras de repertorio de los afamados «virtuosos»— Berg realiza una portentosa síntesis del mundo contemporáneo en su expresión dodecafónica, con el espíritu y el lenguaje del más sólido clasicismo, en su expresión tonal. Esto se consigue, entre otras razones más complejas, por la ideación de una serie dodecafónica que es descomponible en fragmentos tonales, y por la inclusión casi literal de un coral de Juan Sebastián Bach en el último movimiento. La línea funeraria y «clásica» está garantizada así, pese a servirse, desde otros puntos de vista, del más riguroso procedimiento serial.

Después de esta obra, Berg ya no podrá retomar *Lulú*, que quedará, pues, a falta de la orquestación de varios pasajes del final. Su inesperada muerte —sorprendentemente, a causa de una infección de una picadura de mosquito— segó su vida en 1935. *Lulú* se estrenaría, incompleta, en 1937 y no se finalizaría —después de algunos avatares en torno a su viuda, Helen Berg— hasta 1979, en que Friederich Cerha³⁵ dio forma final a los últimos manuscritos y apuntes que se conservaban sobre las escenas finales.

Si Schoenberg fue el gran maestro indiscutible del nuevo lenguaje, y Webern, como veremos, lo llevó a sus más altas cimas de condensación y estilización, el método dodecafónico encontró en Alban Berg su punto más lírico, más entrañable, la más clara muestra de que el nuevo lenguaje podía perfectamente conciliarse con la más apasionada y «romántica» de las sensibilidades musicales.

³³ Alguna de estas escenas incluyen la proyección cinematográfica de una filmación previa con la persecución de *Lulú* por la policía; es uno de los primeros ejemplos de interacción entre Cine y Música.

³⁴ Alma Schindler fue la esposa de Gustav Malher; a la muerte del compositor fue compañera del citado arquitecto Walter Gropius, promotor del movimiento Bauhaus; posteriormente sería también la compañera del pintor Oscar Kokotchka.

³⁵ Notable compositor, alumno de Berg y actual director del grupo instrumental «Die Reihe» («La Serie»), especializado, claro, en la interpretación de la música serial.

Anton Webern

Conforme vayas conociendo la personalidad musical y humana de Anton Webern, irás descubriendo una de las figuras y una de las producciones musicales más entrañables y elevadas de toda nuestra historia musical. Puede afirmarse sin exageración que la música de Webern es el principal antecedente de gran parte de la música que se escribió en casi todo el mundo durante las décadas de 1950 y 1960, e incluso hasta nuestros días. Su influencia sobre las generaciones posteriores ha sido enorme, mayor que la de cualquiera otra de las figuras que estamos tratando en este apartado³⁶. Lo cual no quiere decir necesariamente —no se nos malinterprete— que sea la mejor, pero sí la más influyente.

Webern fue un «místico». Su religiosidad exacerbada, su sensibilidad a flor de piel y su delicadeza de pensamiento estético, unidos siempre a un extraordinario dominio del lenguaje musical, dan como resultado una música cautivadora, quizá con alguna obra que pudiera resultarte algo «difícil» en una primera escucha, pero tras la cual descubrirás siempre una exquisitez musical y humana difícilmente igualables.

Sus obras son siempre extremadamente breves, pues prescinde de todo lo accesorio, llegando a la más sencilla expresión de lo que quiere decir. Algunas piezas de Webern duran apenas unos segundos y, como dato anecdótico pero representativo, puede decirse que el fruto de un trabajo incansable y diario como compositor a lo largo de casi cuarenta años, lo integra un catálogo cuya ejecución completa no supera las tres horas de música. Clara muestra de esa singular aversión a todo lo accesorio y horror a lo extenso y superfluo.

Webern perteneció a una familia prestigiosa en su ciudad natal, Viena; incluso tenía cierto origen nobiliario, como lo demuestra la forma original de su apellido —Anton von Webern— a la que renunció años después. Vino al mundo en 1883, por lo que era ocho años más joven que Schoenberg, y dos mayor que Berg. Su infancia transcurrió sin complicaciones; trabajó desde niño el violoncello y el piano. En el Conservatorio se especializó en Musicología Antigua, y se doctoró en la Facultad de Letras de Viena con un trabajo sobre los primitivos polifonistas flamencos; este conocimiento profundo de la música antigua le sería muy útil en sus obras posteriores.

Para perfeccionar la composición, intentó estudiar primero con Gustav Mahler y después con Hans Pfitzner, sin éxito. Atraído después por el creciente prestigio de Schoenberg, se inscribió en sus clases en 1904, prolongando sus estudios con él hasta 1910. Allí, como quedó dicho, se fraguó la entrañable colaboración entre los tres vieneses. Bajo la directa supervisión de Schoenberg, Webern escribirá sus primeras obras importantes: el *Pasacalle* (1908), para orquesta, que se mueve todavía en un lenguaje no lejano al de su admirado Mahler; el delicioso coro *Huye en naves veloces*, las *Canciones, op. 3 y 4*, sus primeras *Piezas para cuarteto de cuerda* y las *Dos canciones, op. 8*. Son obras deliciosas, todavía a caballo entre ciertos vestigios de tonalismo y un tímido atonalismo; algunos pasajes se inician incluso con la tradicional armadura de clave, mientras otros presentan el total cromático tan claramente, que queda eludida toda idea de tónica de referencia.

El final de sus estudios con Schoenberg —entiéndase, estudios directos, pues casi siempre consultará al maestro miles de aspectos de cada nueva obra— señala el comienzo de sucesivos peregrinajes hacia ciudades vecinas, como director de orquestas ligeras y de operetas, para ganarse el sustento material. Ello motiva algunos vacíos en su producción de aquella época. Dentro de un evidente atonalismo, pero sin

³⁶ De hecho, una generación en torno a los últimos años de la década de los cincuenta fue denominada como la generación «posweberniana».

dejar ningún aspecto musical sin una perfecta construcción, se inscriben sus tres obras escritas entre 1913 y 1914; las *Seis bagatelas para cuarteto de cuerda*, las *Cinco piezas para orquesta* y las *Tres pequeñas piezas para violoncello y piano*. En ellas, Webern llega a la cima de su concentración. No puede hablarse ya de material temático alguno, pues cada célula queda reducida al mero intervalo: son más bien pequeños, concentrados guiños, meticulosamente elaborados, en los que una articulación, o un mínimo detalle instrumental, tienen caracteres de acontecimiento. Cualquier analista experto en Webern podría dedicar varias horas de clase a un solo compás de estas obras. Y por encima de todo ello, el valor exquisito del silencio en sí mismo: se ha llegado a decir que en Webern el silencio es más expresivo incluso que la propia música. En torno a esto, Schoenberg escribía en su texto prólogo a la edición de las Bagatelas para cuarteto: «una mirada puede convertirse en un verso; un suspiro, en una novela; pero expresar toda una novela con un solo gesto, la felicidad con una sola respiración, supone una concentración que sólo es posible cuando se ha evitado todo sentimentalismo en la misma medida».

Todas las obras que Webern escribió durante los doce años siguientes (1914-1926) son obras vocales, es decir, con texto. Están basadas casi siempre en procedimientos contrapuntísticos, de imitación canónica, tan queridos por el compositor vienés. Y será en su opus 17, las *Tres piezas sobre textos tradicionales*, donde Webern se servirá por vez primera del método dodecafónico estricto, que ya prácticamente no abandonará en toda su producción posterior.

La década de los veinte es relativamente brillante para Webern, pues obtiene numerosos encargos, y puestos relevantes; su música comienza también a interpretarse públicamente, al menos en ciertos ambientes. De este época son el *Trío de cuerda*, la *Sinfonía, op. 21*, y el *Cuarteto para clarinete, saxo, violín y piano*, una de sus obras más cerradas y «herméticas». Esta última obra inaugura el llamado «periodo de madurez» de Webern —también llamado «periodo de magisterio»— en el que el compositor se siente completamente seguro de su lenguaje y aborda una serie de trabajos de explotación del procedimiento serial en todas sus formas.

La deliciosa cantata *La luz de la mirada* (1935) está escrita sobre texto de la poetisa Hildegard Jone, gran amiga de Webern y en la que se basarán buen número de obras de los últimos años. Le seguirán las *Variaciones, op. 27*, única pieza para piano que figura en el catálogo «oficial» de Webern³⁷. Las tres últimas obras, escritas ya en un periodo de clara decadencia personal —con su música prohibida por los nazis, y él mismo proscrito y despojado de sus cargos—, serán tres obras maestras: la *Primera cantata*, para soprano, bajo, coro y orquesta, las excepcionales *Variaciones, op. 30* para orquesta, y la *Segunda cantata*, para soprano, bajo coro y orquesta, que será su última obra, en 1943. Tras su composición, al final de la guerra, Webern, enfermo, tendrá que huir de Viena en penosísimo viaje hacia Salzburgo. Al llegar a Mittersil, Anton Webern será asesinado por un soldado americano, que al parecer le confundió con otra persona³⁸. Terminaba de manera tan absurda la vida de uno de los espíritus más nobles y elevados que haya tenido la historia musical de Occidente.

La carrera de Webern fue relativamente callada y desconocida en su época. Pero con el tiempo, su música y su personalidad han recuperado gran terreno en su valoración, y hoy día aparece como una de las más extraordinarias figuras del arte de nuestro siglo; como dijimos más arriba, es uno de los autores que más poderosamente han influido en las generaciones posteriores. Si te acercas con cariño a su música, descubrirás el enorme encanto de la perfección, la brevedad, la concisión, y la exquisitez, guiados por el más enardecido amor a los semejantes y a la propia naturaleza.

³⁷ Decimos «catálogo oficial» porque Webern sólo dio número de opus a 31 de sus composiciones, que suponen el «eje» fundamental de su obra.

³⁸ El asunto del asesinato de Webern no ha quedado claro hasta muy recientemente.

OTROS COMPOSITORES DODECAFÓNICOS

Evidentemente, los tres compositores vieneses a los que nos acabamos de referir son los nombres clave en el surgimiento y desarrollo del lenguaje dodecafónico. Pero puede imaginarse que la nueva técnica atrajo a otros muchísimos compositores, que saludaron el nuevo método como la gran salida a la encrucijada técnica en la que se hallaba el lenguaje musical europeo. Incluso cabe ir más lejos: no es exagerado decir que a partir de entonces, rarísimo sería el compositor que no recibiera influencia alguna del serialismo.

Entre los compositores europeos de la primera mitad del siglo que más clara y gustosamente asumieron las doctrinas del «método», mencionaremos los siguientes:

Luigi Dallapiccola y Goffredo Petrassi son los más importantes nombres del serialismo en la Italia de aquellos años:

Dallapiccola (1904-1975) es una interesantísima combinación entre un lírico italiano en el sentido más convencional (líneas melódicas cómodas y elegantes, lirismo apasionado, etc.) y un ferviente creyente en el método dodecafónico. Puede decirse que contribuyó de alguna manera a «dulcificar» ciertos giros vocales contrapuntísticos angulosos y abruptos, característicos del primer serialismo vienés. Quizá por ello su música se extendió muy rápidamente incluso en América, donde ejerció una notable influencia entre las jóvenes generaciones. Ya en los años treinta publicó una serie de obras para coros, sobre textos de Miguel Ángel Buonarroti el Joven, no lejanos a procedimientos de Webern. Le seguirá, entre otras, su originalísima pieza para coro y grupo instrumental (con fuerte dotación percusiva) *Cantos de prisión*, que inicia una serie de obras en torno al tema de la libertad humana, al que será tan sensible. Esta temática está también presente en la que es probablemente su obra más importante: la ópera *El Prisionero*, de 1948, abiertamente dodecafónica pero sin dejar de mostrar una línea de continuidad con la más típica ópera italiana, y más concretamente, «pucciniana».

En cuanto de *Goffredo Petrassi* (n. 1904), preferimos posponerlo hasta nuestro libro V A, pues la mayor parte de su producción más importante será escrita bien entrada ya la segunda mitad del siglo. No dejaremos, sin embargo, de señalar sus mejores logros —todavía dentro del terreno serial— en su primera época: en 1933, Petrassi salta a la palestra con su neoclásica *Partita*. Casi diez años después publicará una obra no lejana a la originalidad de *Las Bodas*, de Stravinsky: es *Coro de difuntos*, para coro, tres pianos, grupo de percusión, contrabajos y metales; junto a estas obras mayores, Petrassi escribe buena cantidad de música para grupo de cámara y para piano, no lejana a lo que por entonces escribía su compatriota Casella o el alemán Hindemith. Pero, como decíamos, su etapa dodecafónica no comenzará hasta casi los años cincuenta, en que publicará primero su emocionante *Noche oscura*, sobre el extraordinario poema homónimo de San Juan de la Cruz, y también su pieza serial *Nonsense*, de 1952. Volveremos sobre Petrassi en el siguiente libro de Teoría y Comentarios.

El suizo *Frank Martin* (1890-1976) fue quien introdujo en su país los postulados del sistema dodecafónico. De hecho, en la década de los treinta, compuso las obras más importantes en este estilo que se hayan escrito en Suiza: el *Concierto para piano* (1934) y la *Sinfonía* (1937), así como otras obras de cámara. Sin embargo, también él mismo se rebelaría años después contra la tiranía del «método». Su obra posterior no es propiamente serial, pero la estética dodecafónica había arraigado tan fuertemente en él, que dio como resultado una música en la que se utilizan frecuentemente sistemas serializados, con intervención de acordes tonales y ejes de atracción que funcionan como tónicas ocasionales. Su obra posterior más interpretada es su *Pequeña sinfonía concertante*, para orquesta de cámara, de 1945; también su *Concierto para violín* (1951) tiene un cierto lugar en el repertorio habitual para este instrumento.

Otro caso interesante es el del vienés *Ernst Krenek* (n. 1900). Krenek registró todas las influencias que en las primeras décadas del nuevo siglo podían atraer la estética de un compositor: desde sus primeras obras, contemporáneas en estética y cronología a las últimas obras de Mahler, evolucionó hacia un cierto «atonalismo agresivo», como él mismo denominó un breve periodo de obras «excitantes y ostinadas». Destaca de esta época su monumental *Segunda sinfonía*, de desgarrador expresionismo. Un nuevo viraje se produce al llegar a París en 1923, y descubrir la última música de Stravinsky, el mundo de «Los Seis», y el camino que iba marcando Hindemith en cuanto a música «práctica» o útil, no más que como una diversión. En esa línea compondrá sus *Concerti grossi* (1921-24) y su *Sinfonía para vientos y percusión*, de 1925. Inmediatamente, el giro será hacia el jazz, cuyo conocimiento le dejó profundamente conmocionado. Mezclando elementos atonales, bartokianos, stravinskianos y una fuerte dosis de jazz, estrenaría con enorme éxito su ópera *Johnny, spielt auf!*³⁹, que obtendría inmediata difusión en su época, por más que hoy esté bastante olvidada.

Tras estas rápidas fases de influencias diversas, lo que nos hace incluir en este apartado a Ernst Krenek es su posterior entusiasmo por la técnica dodecafónica. En efecto, a comienzos de la década de los treinta, Krenek entiende que la única salida a su crisis de lenguaje se encuentra en el pensamiento serial. Su entusiasta estudio y contacto con los tres miembros principales de la Escuela de Viena le confirman en esa línea. Trasladada incluso su residencia a la capital austriaca, su primera obra serial será el ciclo *Canciones de otoño* (1931). Pero la obra clave de su nueva estética será la ópera *Carlos V* (1933), de elaboración minuciosísima y compleja. Pocos años después, ante las dificultades políticas que Austria atravesaba, emigró, como tantos otros artistas contemporáneos, a los Estados Unidos de América, donde fue entusiásticamente acogido.

De sus años en América destaca especialmente una difícilísima obra para coro solo: *Las Lamentaciones de Jeremías* (1942), donde la técnica dodecafónica se amalgama con la de los grandes polifonistas del Renacimiento, y las teorías musicales de los sistemas griegos. Posteriormente escribió también abundantísima obra, que le ha convertido en uno de los autores más prolíficos de nuestro siglo. Sin embargo, y pese a esta brillante trayectoria que hemos señalado, Krenek es hoy un compositor considerado como de segunda línea, acaso por la indefinición y heterogeneidad que muestra su producción; pero la lectura de sus memorias da idea de su extraordinaria honestidad y espíritu de lucha y búsqueda. Escribió un importante *Tratado teórico de composición musical en estilo dodecafónico*, que fue una de las primeras codificaciones teóricas escritas que se hicieron sobre esta materia; ello es especialmente significativo, por cuanto estos estudios están fechados en 1939, cuando aún el dodecafonismo se encontraba casi en fase de alumbramiento.

Contemporáneos a Krenek, y también vieneses, fueron *Hans Erich Apostel* (n. 1901) y *Hans Jelinek* (n. 1901). Además de alguna obra propia, que ocasionalmente se escuchaba en algún concierto —especialmente de cámara— ambos desempeñaron importante papel en el desenvolvimiento del serialismo en su país y, sobre todo, como maestros de gran número de compositores del presente.

Citaremos por último el caso singular del músico español —nacionalizado inglés— *Robert Gerhard* (1896-1970). Se trata del único alumno español de Schoenberg, de quien fue además entrañable amigo personal⁴⁰. Ha sido olvidado durante mucho tiempo en España, pero en Inglaterra nunca perdió la consideración que su obra merece. Su adscripción al método dodecafónico se produjo desde muy pronto, como lo atestigua el que su *Quinteto de viento* esté fechado en 1928. El mismo método es utilizado en su

³⁹ Algo así como *¡Empieza a tocar, Johnnie!*

⁴⁰ Schoenberg residió una buena temporada en Barcelona, en la misma casa que la familia Gerhard.

Concierto para violín y orquesta (1949), obra muy singular, en la que no faltan elementos nacionalistas españoles. Pero, como quiera que buena parte de su obra más importante se desarrolla a partir de 1950, continuaremos con él en el siguiente libro teórico.

Cerraremos esta sección dedicada a los autores dodecafónicos indicando, como ya avanzábamos más arriba, que muy raro es el compositor que de una u otra manera no ha experimentado las influencias de este lenguaje, indisociable de una época y de un forma de «sentir» la música. Incluso el hombre que más atacó el dodecafonismo en sus albores, que fue probablemente Igor Stravinsky, no dejó de utilizar ciertos sistemas seriales —aunque a su modo, claro está— en algunas de sus obras del periodo americano, al que nos referiremos en su momento.

TEMA 5: LA MUSICA EN LA UNION SOVIETICA

Debemos dedicar un capítulo específico al caso de la música en la Unión Soviética anterior a la II guerra; observa que decimos Unión Soviética y no Rusia, porque precisamente lo que va a introducir caracteres singulares a este apartado es el estar muy condicionada la producción musical en la Rusia de esa época por las directrices y características político-sociales de la ideología de la Revolución de Octubre de 1917.

En efecto, aunque la creación cultural es en todo caso y lugar inseparable del momento histórico y el entorno en el que vive su creador, esta relación es especialmente condicionante en el caso de la Rusia Soviética, pues los ideólogos de la Revolución marcaron cuáles habrían de ser los caminos de la nueva creación musical y cuál la actitud que debían tomar los compositores ante las innovaciones de lenguaje que comenzaban a mostrarse en las salas de concierto de toda Europa y América, e incluso en las de la propia Rusia anterior a la Revolución. Pero vayamos por partes, recordando primeramente algunas características de la creación musical rusa de finales del siglo XIX y comienzos del XX:

Como es sabido, Rusia es un país de extraordinaria riqueza de música folklórica, y de gran intuición y sensibilidad musicales. Pero su histórico aislacionismo hizo que permaneciera al margen de las grandes corrientes de música de concierto del Occidente europeo de los siglos XVII y XVIII. Durante la época de los zares en el siglo XIX, el gusto de la corte era italianizante, y en los grandes teatros rusos se representaron la mayor parte de las óperas italianas —o italianizantes— que triunfaban durante aquella época en Europa occidental.

Habrà que esperar a la producción de *Michael Glinka* (1804-1857) para hallar por vez primera una escritura musical auténticamente rusa. Algo posterior a él es *Piotr I. Tschaikowsky* (1840-1893), autor típicamente romántico, muy imbuido del lenguaje musical germano, aunque no puede negársele su imprompta y sello de música «rusa». Contemporáneo suyo es el llamado «Grupo de los Cinco», integrado por *A. Balakirev* (1837-1910), *A. Borodin* (1833-1887), *M. Moussorgsky* (1839-1881), *N. Rimsky Korsakov* (1844-1908) y *C. Cui* (1835-1918). Como se ve por las fechas, algunos de estos compositores se adentran ya en el siglo XX, pero su lenguaje musical es aún de estirpe romántica. Este grupo se propone como objetivo continuar la línea marcada por Glinka, a la búsqueda de una voz inconfundiblemente rusa en el panorama europeo.

Siguiendo un orden cronológico, nos detendremos en tres compositores a caballo del cambio de siglo, y no sólo desde el punto de vista cronológico, sino también en cuanto a lenguajes estéticos y técnicos. Nos referimos a Alexander Glazunov (1865-1936), Serge Rachmaninov (1873-1943) y Alexander Scriabin (1872-1915).

Alexandre Glazunov comenzó continuando los pasos de «los Cinco», y realizando después una importante carrera en occidente, sobre todo en París; se estética es plenamente del siglo XX. En cuanto a *Serge Rachmaninov*, estamos ante un caso singular: comenzó su trabajo desde los postulados de los compositores-pianistas del siglo XIX (él mismo era un gran pianista), pero pronto evolucionó hacia un lenguaje moderno, con una concepción muy abierta del sistema tonal, especialmente palpable en su breve ópera *Aleko*, de 1893 y acaso en su *Primera sinfonía*, que fue tachada de «revolucionaria» tras fracasar notablemente en su estreno. Sin embargo, Rachmaninov (que se marchó de Rusia en condiciones inhumanas tras la Revolución) no continuó esa línea abierta a nuevos lenguajes y se detuvo, autocomplacido, en técnicas típicamente decimonónicas, como lo demuestran sus conciertos para piano y orquesta, el resto de sus sinfonías y su música para piano posterior a 1917. En consecuencia, y aún sin

entrar en discusiones sobre la categoría de este polémico compositor, es lo cierto que, de cara a nuestro trabajo no tiene mayor interés, pues son casi nulas las innovaciones técnicas que incorpora en su lenguaje musical.

Mucho más interesante para nuestro recorrido es el caso de *Alexander Scriabin*, aunque también sea de difícil valoración. De hecho, su pasión y lucha fue siempre la de conseguir un lenguaje completamente nuevo en relación al romántico; él mismo era consciente de sus dotes de experimentador, y se supo en la responsabilidad ante la historia de encontrar nuevos sistemas melódico-armónicos. De hecho, ya muy a comienzos de siglo cultivó la armonía basada en acordes de cuarta (no de terceras, como en la Armonía convencional), la cromatización exhaustiva de los movimientos melódicos (que hace incluso que algunas frases aisladamente rocen un cierto semi-atonalismo) y prescindió casi sistemáticamente de la armadura de tonalidad. También en muchas ocasiones su música produce una dualidad de modos mayor-menor, no lejana de algún recurso parecido de su compatriota Stravinsky.

En su deseo de ampliar los límites de la Armonía y la tonalidad convencionales, llegó a crear acordes propios, de estructura muy diversa con superposición de intervalos aumentados, disminuidos, etc. El más célebre de ellos fue el llamado «acorde místico», así denominado por su supuesta evocación «al borde del éxtasis»⁴¹.

Si acabamos de decir que, pese a todo ello, su lugar en la historia de la música de nuestro siglo es muy discutible desde el punto de vista estrictamente técnico, es porque pese a lo antedicho, no siempre la música de Scriabin se corresponde en textura y lenguaje —y, sobre todo, forma— con sus postulados de renovación que acabamos de apuntar. De hecho, una ojeada general a su obra, más nos inclinaría a incluirlo dentro del lenguaje romántico, aunque, en todo caso, es innegable su capacidad de innovación y la sonoridad «diferente» que ya se apunta en sus obras, sabiendo que están escritas muy al comienzo de nuestro siglo. Tampoco es menos cierto que el camino que Scriabin mismo se trazó no pudo llevarse a cabo, entre otras varias razones por su prematura muerte, cuando apenas pasaba los cuarenta años. Por cierto, que cuando falleció —de manera accidental— se encontraba trabajando en un proyecto que hoy tendría la máxima actualidad: un espectáculo conjunto de música, colores y olores, fruto de diversas investigaciones en esos campos. Incluso este pequeño detalle nos da idea de su especulativo interés por todo lo nuevo. Escribió tres sinfonías, el *Poema del éxtasis* (1908), el *Poema del fuego* (1910), así como diez sonatas para piano⁴² y abundante música de cámara, casi todo ello en la primera década del nuevo siglo.

Pero los dos grandes nombres del periodo de la Rusia Soviética son principalmente los de Dimitri Shostakovitch y Serge Prokofiev, al margen de la gran figura de Igor Stravinsky, que por sus características individuales ha sido ya tratado separadamente. En ellos nos centramos a continuación, prescindiendo de otros numerosos compositores, de mínima importancia en nuestro estudio⁴³.

Dimitri Shostakovitch

No es posible analizar la obra de Dimitri Shostakovitch sin tener presente el momento político en el que desarrolló su vida. Adelantaremos que se trata de un compositor inseparable de la Revolución Rusa de 1917 que derribó la oligarquía de los zares e instauró el nuevo régimen férreamente socialista. Puede decirse, incluso, que fue «el» compositor oficial de la revolución. Sus primeras obras datan de los

⁴¹ Formado por la superposición de una 4ª A, una 4ª d., una 4ª A, y una 4ª J.

⁴² Quizá lo más importante y progresista de su catálogo.

⁴³ Cabría citar, sólo a título histórico, a nombres como Aram Katchaturian (popular por su *Danza del sable*), Karol Szymanowsky, Dimitri Kabalewsky, o Alexander Mossolow (éste, autor de una pintoresca *Fundición de acero*).

mismos años de la revolución y se enmarcan en un tono épico y casi guerrero (*Himno a la libertad, Marcha a las víctimas de la Revolución*, etc.). Pero el gran salto a la palestra pública lo dio con su *Primera sinfonía* (1925), en la línea de la gran tradición rusa, aunque con claros avances de lenguaje. Esa línea se continúa en la *Segunda* y *Tercera* sinfonías, aun más avanzadas de lenguaje, si bien abiertamente tonales.

De 1928 es una de las óperas más interesantes y originales que se hayan escrito en nuestro siglo: *La Nariz*, sobre libreto de Gogol, sátira a la burocratización de los aparatos del poder. La música es extremadamente audaz, con amplísimos saltos interválicos, tesituras extremas y uso atípico de la orquesta. Incluso en el Primer Acto se incluye en largo intermedio instrumental confiado únicamente a los instrumentos de percusión, lo cual es muy sorprendente por la época de composición. *La Nariz* es una obra profética en el teatro musical de nuestro siglo.

Pero el gran éxito le llegaría de la mano de su gran ópera *Lady Macbeth* (1934) que se representó durante meses y meses ininterrumpidamente tanto en la Unión Soviética como en Estados Unidos. Pero aquí llegó su primera gran contradicción: pese a ser el gran compositor «oficialista» del nuevo régimen, las autoridades y los «ideólogos» soviéticos estimaron que Shostakovitch había llegado demasiado lejos en sus innovaciones musicales y teatrales, y había pasado a escribir una música para minorías elitistas, no para el pueblo ruso. Se criticaba también su concepto «grosero» del amor, sus supuestas audacias armónicas y, sobre todo, el recurso al jazz en varios momentos de la ópera. Inesperadamente, la obra fue prohibida por las autoridades y retirada de cartel. Así pues, se encontró Shostakovitch en una difícil encrucijada: a renunciar a sus novedades y «audacias» en su camino de creación musical, siendo fiel a su impulso creador, o aceptar las críticas de las autoridades y dar marcha atrás en su proceso de lenguaje. De momento, retiró de los ensayos su *Cuarta sinfonía* que estaba ya a punto de ser estrenada; y después de un periodo de perpleja reflexión, optaría por el intento de una empresa de difícilísima solución: seguir en la Unión Soviética, aceptar las «reprimendas oficiales», y al mismo tiempo intentar una música popular —o populista— en un lenguaje moderno y renovado; en otras palabras: intentar un término medio entre renovación de lenguaje y música para mayorías, de fácil comprensión para no iniciados. El punto más claro de ese intento lo marcará su *Quinta sinfonía* (1937) que él mismo definiría en la propia partitura como «respuesta de un artista soviético a una crítica justa».

En lo sucesivo, Shostakovitch ya no se apartaría básicamente de esta difícil línea ecléctica, aunque no por ello dejaría en alguna ocasión de tener choques con los ideólogos soviéticos. Llegó a escribir quince sinfonías, abundante música de cámara (entre lo que sobresalen sus magníficos cuartetos de cuerda), así como mucha música cinematográfica. Sus conciertos para violín, para piano y para violoncello y orquesta han logrado un puesto en el repertorio para sus respectivos instrumentos. No vamos a detallar mucho más sobre su obra porque de cara a nuestro estudio tampoco supone grandes aportaciones.

Es difícil saber qué camino habría tomado Shostakovitch de no haber mediado estos aspectos políticos en su incuestionable talento creativo. Su obra es un callejón sin salida entre unas formas abiertamente románticas —con un lenguaje heredero directo del de Tchaikowsky y el de Mahler— y un excelente oficio y habilidad que le acercan por pura intuición a recursos mucho más de su tiempo. Pero lo cierto —independientemente de cuál sea nuestra opinión sobre su música— es que Shostakovitch no abandonó nunca el tonalismo como sistema único, ni los esquemas puramente decimonónicos; bien es cierto que todo ello, realizado con un impecable oficio, una técnica magistral y un gran conocimiento de la orquestación. En definitiva, un músico que optó por una difícilísima vía intermedia, pero que de cara a nuestro estudio de novedades técnicas de la música de nuestro siglo, bastante poco pudo decirnos. Había nacido en 1906 en San Petersburgo (actual Lenigrado) y murió en 1975, como un auténtico prohombre del Partido Comunista Soviético.

Serge Prokofiev

Aunque también indisociable de la situación política de la Unión Soviética, el caso de Prokofiev es bien diferente: cuando estalló la Revolución de 1917, Prokofiev ya había conseguido importantes logros en varias de sus obras. Pero al año de la Revolución, Prokofiev, que nunca se interesó lo más mínimo por la política, presentó a las autoridades su solicitud «amistosa» de abandonar el país en busca de mejores condiciones para su trabajo. No se trataba, pues, de un exilio ni de una emigración, pues el compositor mantuvo siempre muy buenas relaciones con los estamentos oficiales, que aceptaron su marcha como algo natural. Prokofiev pasaría después diecisiete años en el extranjero, fundamentalmente en Estados Unidos y en París. Al cabo de este tiempo, echando de menos su tierra natal, regresó a la Unión Soviética; como quiera que nunca había roto con el régimen stalinista, su vuelta tuvo características de «regreso de un héroe nacional» y, salvo alguna etapa ocasional, viviría ya en la Unión Soviética hasta su muerte en 1953.

Cabe deducir, pues, que la producción de Prokofiev presenta tres etapas perfectamente diferenciadas: la anterior a su marcha de la URSS, la etapa en Estados Unidos y París, y la última, de regreso en la Unión Soviética. En la primera —como paradójicamente ya hemos observado en varios compositores de nuestro siglo— se encuentra lo más avanzado de lenguaje de casi toda su producción. De hecho, la primera obra importante de su catálogo es la *Suite escita* (1914), muy lejos de los clichés decimonónicos de otros coetáneos, por su lenguaje armónico y por su interés en materia rítmica. Muy próximas a esa obra están sus *Sarcasmos* y sus *Visiones fugitivas*, ambas para piano, que se cuentan también entre lo más actual de su catálogo. Junto a ellos, los dos primeros *Conciertos para piano y orquesta* y la *Sinfonía clásica* (1917) (esta última en una línea más conservadora, como ya anuncia el propio título), integran lo más importante de su producción de la primera etapa.

En el periodo de ausencia de su país, Prokofiev compondrá una treintena de obras, entre las que se cuentan *El Amor de las tres naranjas*, el *Tercer, Cuarto y Quinto concierto para piano y orquesta*, *El Paso de Acero*, el *Concierto para violoncello y orquesta*, etc. Durante esta etapa, realizó además, una importante carrera como pianista. Por fin, tras su vuelta a la Unión Soviética, el estilo de Prokofiev se aligera en buena medida, se hace más «suave» a la escucha: ello pudo ser debido tanto a las ya mencionadas orientaciones políticas sobre el carácter «popular» que todo músico soviético deberá imprimir a su música, como a la maduración y edad del compositor. Sea como fuere, con una mayor perspectiva en el tiempo, esta parte de su producción nos aparece como más condicionada externamente y cada vez menos atractiva desde el punto de vista técnico. No obstante, en este periodo se escribieron algunas de las obras que han hecho más popular a Prokofiev: *Pedro y el lobo*, *Alexander Nevsky*, el ballet *Romeo y Julieta*, etc.

En síntesis, no puede hablarse de que Prokofiev fuese en ningún sentido un «revolucionario», aunque algunas de sus primeras partituras, especialmente obras como la mencionada *Suite escita*, preludiasen la mano de un iconoclasta. Su sentido de la melodía es convencional, y sus armonías son casi siempre tonales, aunque se sirva a veces de una fuerte cromatismo. Su innegable inventiva y originalidad melódica no pueden ocultar un claro lirismo de corte convencional, disimulado por armonías algo «esquinadas» o aparentemente «duras». En este sentido, y aunque la escucha de la música de Prokofiev pudiera parecerle difícil en algún momento, no olvides que este compositor afirmaría más de una vez que «intentar componer sin tonalidad es como intentar construir un edificio sobre arena». Su indiscutible originalidad —aun dentro de los moldes más o menos convencionales—, su habilidad de orquestador, su magnífica escritura para el piano —ya se dijo que él mismo realizó una brillante carrera en este instrumento— y su elegancia en la melodía vocal, le han valido un puesto importante en la historia musical del siglo XX.

TEMA 6: LA MUSICA NORTEAMERICANA⁴⁴

Habrás observado que cuando cualquier texto didáctico traza la historia de la música desde el Renacimiento hasta nuestros días, lo suele hacer centrando su estudio en el área europea; se omite infaliblemente no ya lo referente a las culturas no occidentales, sino incluso lo concerniente al área americana. Dejando Latinoamérica para el siguiente capítulo, nos preguntaremos ahora sobre la realidad histórica de una región tan importante como Norteamérica, no sin lamentarnos una vez más de la falta de conocimiento que poseemos sobre el pasado musical norteamericano: ¿Qué música se escribía en Norteamérica en la época de Bach? ¿Qué importancia tuvieron las formas clásicas en la música americana del siglo XVIII? ¿Qué características tuvo el Romanticismo en Norteamérica? Lamentablemente son preguntas que nada parecen haber interesado al músico occidental; incluso acaso ni se le haya ocurrido planteárselas alguna vez.

Evidentemente, no es éste el lugar para tratar este tema en profundidad, entre otras razones porque debemos centrar nuestro trabajo exclusivamente en la música de la primera mitad de nuestro siglo. Pero, incluso para ello, necesitaremos recordar algunas cuestiones históricas básicas:

Comenzaremos por precisar que, a grandes rasgos, la vida musical norteamericana se nutrió a lo largo del siglo XIX casi siempre de música alemana en lo sinfónico, y de italiana en lo operístico. Claro está que existió un grupo de esforzados compositores nacionales que lucharon por abrir paso a una música nueva realmente americana, pero parece ser que no lograron mucho éxito: su música pasó bastante inadvertida y ocupó claro lugar de inferioridad en los conciertos y programas. Entre ellos, la historia nos destaca a nombres como *John Knowles Paine* (1839-1906), promotor de un llamado «Grupo de Boston», *George Chadwick* (1854-1931), *Horatio Parker* (1863-1919), o *Edward MacDowell* (1861-1908). Casi todos ellos y sus contemporáneos importantes habían estudiado en Europa, principalmente en Alemania, y más especialmente en el propio Berlín.

A comienzos de nuestro siglo, se produce una cierta nueva orientación, que no hace sino reflejar el cambio que se estaba operando en Europa: la mayor parte de las miradas se dirigirán ahora no hacia Alemania, sino hacia Francia, y más concretamente hacia París, donde la técnica impresionista es la gran novedad. Tanto es así, que incluso cabría hablar de un «impresionismo norteamericano» de comienzos de siglo. En este grupo de impresionistas se incluiría sobre todo —siempre según los expertos en música norteamericana⁴⁵— a un hombre como *Charles Tomlinson Griffes* (1884-1920), nacido en Nueva York, y que obtuvo especial renombre con la obra orquestal *The Pleasure dome of Kubla Khan*. Al parecer, otro nombre importante, *Charles Martin Loeffler* (1861-1935), contribuyó notablemente a la introducción de la estética impresionista en Norteamérica a comienzos de siglo. Los historiadores americanos le recuerdan especialmente por su obra *Poema pagano*, para trece instrumentos, de 1906. Y citan también nombres como los de *John Alden Carpenter* (1867-1951) por sus ballets de ambiente urbano norteamericano *Krazy Kat* (1922) y *Rascacielos* (1926); así como el de *Deems Taylor* (1885-1966), por sus dos óperas principales: *El Escudero del rey* (1926) y *Peter Ibbetson* (1930), que alcanzaron amplio éxito en el Metropolitan Opera House de Nueva York. En el orden histórico, cabría recordar aquí la gran influencia que en la difusión de la estética musical francesa tuvo la ilustre pedagoga, y también compositora, *Nadia Boulanger*. Con ella se formaron muy notables músicos norteamericanos: entre otros,

⁴⁴ Prescindiremos aquí de la música canadiense, de mínima importancia en el periodo tratado.

⁴⁵ Hacemos estas afirmaciones con algunas reservas, porque no es fácil conseguir información, documentación y grabaciones sobre la música norteamericana de este periodo.

Walter Piston, Virgil Thomson, Roy Harris, Aaron Copland, y un largo etcétera. Deducimos entonces que la escena norteamericana fue testigo sucesivamente de dos influencias poderosas: la alemana de finales de siglo y la francesa de comienzos de la nueva centuria. En definitiva, parece claro que, en plena tercera década del nuevo siglo, cualquier joven compositor en Estados Unidos estaba plenamente imbuido del espíritu alemán, aunque escribía mucho más a gusto en el nuevo lenguaje armónico francés.

Pero al fin, y como no podía ser de otra forma, los compositores norteamericanos comenzaron a encontrar su voz personal en el panorama mundial de la música. Ello coincide con la toma de conciencia de la identidad americana, y el ascenso hacia el lugar prominente que en el plazo de unos años ocuparían los Estados Unidos de Norteamérica en la política mundial. En estas circunstancias se inscriben los dos nombres más importantes de la música norteamericana del periodo que corresponde a este libro: nos referimos, claro, a Edgard Varèse y a Charles Ives. Puesto que el primero ya ha sido tratado anteriormente por separado (pues como en aquel capítulo se dice, Varèse es hombre al margen de cualquier escuela o «ismo»), nos referiremos aquí a Charles Ives.

Charles Ives

Ives es, en efecto, el gran compositor norteamericano del siglo XX, o en todo caso, el que influyó más decisivamente en la puesta al día del lenguaje musical de Estados Unidos. Lamentablemente no es un autor especialmente interpretado en nuestros conciertos, y los solistas muy rara vez incorporan sus obras en su repertorio.

La biografía de Ives es todo lo contrario de lo que suele esperarse de un artista revolucionario. Nacido en un pueblecito del estado de Connecticut en 1874, estudió composición en Yale con Horatio Parker. Pero poco después, tras contraer matrimonio y nacer sus dos hijos, comprendió el negro porvenir económico que le aguardaba si decidía dedicarse profesionalmente a la Composición y a plasmar en el pentagrama sus ideas extrañas y novedosas. Por ello, prefirió centrarse en una importante carrera como empresario, en el «staff» directivo de una poderosa empresa de seguros. A partir de entonces, Ives ascendió vertiginosamente en el terreno financiero y empresarial, llegando a estar unos lustros más adelante al frente de su propia compañía, convertida ya en una de las tres primeras aseguradoras de Estados Unidos. Charles Ives era, pues, uno de los grandes nombres de las finanzas del país.

Poca gente, sin embargo, sabía que en los ratos libres —especialmente en los fines de semana—, Ives se retiraba a su rancho a escribir música; a escribir la música más revolucionaria y aparentemente estrambótica que se escribía por aquel entonces no sólo en América, sino en todo Occidente. Piénsese que este periodo de composición simultáneo a su trabajo empresarial tiene lugar aproximadamente entre 1895 y 1918, cuando ni Stravinsky, ni Schoenberg, ni Bartók, ni Webern, ni Hindemith, ni ningún otro gran compositor de nuestro siglo habían comenzado aún sus mejores etapas creadoras. En efecto, Ives escribió en esos años una serie de obras desconcertantes, que preludian proféticamente los más característicos caminos de la música europea de varios lustros después. Pero las escribía para sí mismo, harto de recibir las burlas y las ironías de sus amigos músicos; prácticamente ninguna de las obras de Ives fue interpretada inmediatamente después de ser compuesta.

En 1918, Ives cayó gravemente enfermo, siéndole ya muy difícil a partir de entonces, simultanear sus trabajos de composición con su actividad empresarial. Prácticamente Ives no escribiría ya obra importante alguna, y su producción anterior parecía condenada a morir en el cajón de la mesa de su estudio. Pero se produjo el milagro: en el plazo de unos años, las nuevas generaciones comenzaron a interesarse

por la música de Ives; algunos amigos le rogaron «descubriese» alguna de sus partituras y, como en cadena, unas obras fueron despertando el interés por conocer otras más. El propio Stravinsky se interesó por su música, y fue uno de los primeros directores que interpretaron música orquestal de Ives.

Anton Webern se llevó a Viena varias partituras de Ives, y contribuyó también a divulgar su música en Europa. Las grandes orquestas se interesaron por sus sinfonías, que se presentaron en los principales auditorios de Europa y América. Como dato significativo diremos que, por ejemplo, su *Segunda sinfonía* fue estrenada en Nueva York exactamente cincuenta años después de haber sido compuesta. A los setenta y tantos años de edad, Ives fue saludado por los músicos jóvenes de todo el mundo como el gran revolucionario de una nueva época. Pero Ives moriría poco después en el propio Nueva York, a los ochenta años de edad.

¿Cuáles son esas grandes singularidades de la música de Ives? En primer lugar, hay que responder que sus particularidades no son acaso voluntarias como tales innovaciones, sino producto de su extrañísima sensibilidad y de «caprichoso» afán por lo heterodoxo, lo casual, lo equívoco, etc. Por poner un ejemplo anecdótico: Ives comentó mil veces su extremo gusto por el efecto resultante cuando dos bandas venían tocando desde la lejanía y se aproximaban hasta un punto determinado, desde el que se podía oír lo que tocaban ambas agrupaciones; como quiera que, con toda probabilidad, ambas músicas estarían en tonos diferentes, el resultado es una especie de politonalidad «casual», que Ives llevó en muchas ocasiones a su propia música. La politonalidad, por ejemplo, no es aquí el resultado de meditaciones técnico-musicales, sino de la observación de un hecho fortuito; pero lo cierto es que Ives escribió música politonal mucho antes de que comenzaran a hacerlo de una manera consciente otros autores europeos.

Manifestó también Ives un especialísimo interés por la desafinación, tanto vocal como instrumental⁴⁶. Para Ives la desafinación no es un hecho a encubrir o a deplorar, sino un aspecto real y aprovechable del hecho musical; por ello la incorpora conscientemente a su música, siendo pues, uno de los primeros compositores que consideraron la posibilidad de componer con intervalos de cuartos de tono. También fue uno de los primeros en comprender el valor tímbrico-armónico de los acordes de sucesiones de intervalos de segunda, es decir, de los «clusters», después tan utilizados en música más reciente.

Desde el punto de vista rítmico, Ives pospone los recursos rítmicos tradicionales a todo aquello que le dictaba su extraordinaria fantasía; en consecuencia, no tiene inconveniente en cambiar constantemente de compás (como después lo haría sistemáticamente Stravinsky); o de suprimir directamente las líneas divisorias dejando los criterios de medida al buen juicio del intérprete, como varias décadas después sería habitual en la música aleatoria. También es frecuente en Ives el empleo de polirritmias y polimétricas, así como el uso constante de grupos especiales (sietecillos, diecillos, quincecillos, etc.).

Dentro de su producción, la colección más curiosa es probablemente la de canciones para voz y piano. Fueron recopiladas en un gran ciclo titulado *114 canciones*, que corresponden al periodo de 1884 a 1920, aproximadamente. La colección es de una variedad y falta de prejuicios sorprendente: se encuentran en ella desde canciones de amor o de fiesta —tomadas de melodías populares y «releídas» por Ives— a melodías abiertamente atonales, así como cantos guerreros, en los que, por ejemplo, una batalla se refleja «onomatopéyicamente» en el piano por fuertes clusters⁴⁷ percutivos. Cuando Ives quiere doblar

⁴⁶ Decía, por ejemplo, que le entusiasmaba que en un coro de aficionados hubiera uno o unos cantantes que desafinaran ligera pero apreciablemente, pues suponía una especie de «politonía» accidental, muy interesante a su gusto.

⁴⁷ O acordes por grandes superposiciones de segundas menores, de efecto absolutamente disonante. Puedes consultar la segunda parte de este libro.

la voz del cantante con una segunda voz y no le es suficiente el propio piano, no duda en escribir una melodía que debe cantar el pianista (!), aunque sea con voz nada «profesional».

También destacan en su producción de cámara, sus dos excelentes cuartetos de cuerda; pero lo más importante es, sin duda, su *Sonata Concord*, para piano, una de las obras maestras del pianismo de nuestro siglo. Obra extraordinariamente difícil de ejecución, está dividida en tres grandes secciones. Con motivo de la composición de esta Sonata, Ives escribió un extensísimo ensayo literario (titulado *Ensayos para una sonata*), en el que expone parte de su credo intelectual, musical y humano. La *Sonata Concord* fue terminada en 1915, pero no sería estrenada íntegramente hasta más de veinte años después. Es, probablemente, la obra de mayor envergadura escrita por Ives, y la obra más importante de la música norteamericana hasta aquella fecha.

Entre su música orquestal destacan sus cuatro sinfonías, de las que las más importantes son acaso la *Tercera* (1904) y la *Cuarta* (1916); especialmente esta última, con coro, Ives utiliza constantes cambios de compás, todo tipo de polirritmias y polimétricas, grupos especiales, etc. Requiere también la utilización de un grupo de percusión fuera del escenario, piano solista, un pequeño coro delante del director, y otro grupo instrumental también fuera del escenario⁴⁸.

La *Sinfonía de las festividades* (1913), *La Pregunta sin respuesta* (1918), las *Tres escenas al aire libre* (1910), el *Parque Central en la oscuridad* (1911), los *Tres lugares de Nueva Inglaterra* (1914), etc., son también otras importantes obras orquestales, en las que son igualmente frecuentes los pasajes atonales, politonales, las secciones aleatorias, las colocaciones atípicas en el escenario, y otros recursos juzgados entonces como «heterodoxos» o como ridículos, pero que tan habituales son en toda la música posterior.

De una manera más o menos intuitiva, con un sorprendente gusto por lo experimental y lo atípico, la obra de Ives se nos presenta cada vez más como una de las más proféticas de nuestro siglo. Y ello pese a que es aún hoy muy poco divulgada entre nosotros. No se olvide que un hombre tan extremadamente riguroso como Schoenberg quedó impresionado por la fuerza y la personalidad de la obra de Ives. Y que el compositor vienés escribió en cierta ocasión: «En Estados Unidos hay un gran compositor que es además una gran persona. Ha solucionado el dilema de conservar su propia personalidad, y al mismo tiempo de aprender y de investigar. Responde con desprecio al desinterés. No se siente obligado a recibir ni a aceptar elogios ni críticas. Su nombre es Charles Ives».

Continuando con nuestro repaso a la música norteamericana de comienzos de siglo, verás que en otras partes de este estudio hacemos mención detallada de la gran influencia que el género del «jazz» ejerció sobre la composición «cult», y referimos ampliamente algunos aspectos más característicos de su evolución. Claro está que no vamos a repetirlos aquí, pero salta a la vista que cuando, en los primeros lustros del siglo XX los compositores norteamericanos se lanzaron a la búsqueda «urgente» de una música auténticamente americana, fue habitual la convicción de que ésta podría venir exclusivamente a partir del tratamiento del jazz como elemento de base. Ello no tiene por qué sorprendernos pues, de hecho, la mejor música «clásica» del pasado europeo estaba basada en muchos casos en músicas originalmente populares. Bartók y otros muchos habían insistido en este criterio. Es innegable, pues, que quien más quien menos entre los nuevos compositores sinfónicos norteamericanos, todos se dejaron influir en alguna medida por el género de la música sincopada.

⁴⁸ Esto hoy está ya «vistísimo», pero en aquella época era considerado disparatado.

Nos referiremos ahora a uno de los compositores que más basaron su música en este nuevo género, y que alcanzó una extraordinaria fama y celebridad en su cortísima vida, con una música exactamente a medio camino entre la música más o menos de jazz y la música estrictamente de concierto. Nos referimos, claro está, a *George Gershwin*.

George Gershwin

No es nada fácil valorar la aportación de Gershwin a la estética musical de nuestro siglo: de hecho, sus inicios fueron completamente dentro del género de la música ligera y la revista de Broadway, ciudad en la que obtuvo sus primeros éxitos resonantes. Pero una muy sana curiosidad de abordar el género sinfónico le llevó a escribir algunas primeras obras con intenciones de «sala de conciertos». En concreto, su *Rapsodia azul* (1924), para piano y orquesta, le valió un triunfal acceso a la música culta, cuando apenas había cumplido los veinticinco años de edad. Cuatro años después volvería a triunfar ante el público norteamericano con *Un americano en París* (1928); pero no es menos cierto que una obra intermedia, su *Concierto en Fa*, para piano y orquesta, es excesivamente pretenciosa, aunque agradable de escucha. Con todo, la obra más polémica de su catálogo es sin duda su *Porgy y Bess* (1935), ópera de ambiente suburbial de los negros americanos. Para muchos es simplemente una revista de Broadway con más o menos pretensiones; para otros es una muestra muy válida de cómo el género operístico puede encontrar excelentes factores de renovación, cuando halla nuevas fuentes de inspiración —tanto musicales como teatrales— y recibe un nuevo aire de frescura. En todo caso, estamos ante la más importante ópera de origen jazzístico, y acaso la que mejor refleje el ambiente de los barrios bajos norteamericanos donde tuvo su cuna el mismo y más auténtico jazz.

Es obligado decir que, aparte de las obras reseñadas, que son las más importantes en el catálogo de Gershwin, este compositor escribió una gran cantidad de música ligera, revistas, canciones sueltas y arreglos, mucho más en la línea del «musical» que propiamente de las obras de concierto. Pero para aquellos que acostumbran a menospreciar la música de Gershwin, no está de más recordar que fue también uno de los compositores más admirados del propio Schoenberg, con quien, por cierto, mantuvo una estrecha amistad personal⁴⁹.

Y ya que hemos mencionado a Schoenberg, recordaremos aquí que el serialismo no tuvo especial aceptación entre los nuevos compositores norteamericanos de la época; probablemente, y entre otras varias razones, por lo contrario al espíritu espontáneo y desenfadado del hombre norteamericano, que son el espíritu y rigor seriales. Tampoco parece que la presencia personal de Schoenberg en Estados Unidos durante los últimos años de su vida apoyará mucho la difusión del sistema dodecafónico. No obstante, los estudiosos apuntan algunos nombres que intentaron apostar por una escuela serial estadounidense. Entre ellos se cita a *Wallingford Riegger* (1885-1961), a *Roger Sessions* (1896) y más especialmente a *Milton Babbitt* (1916), que introdujo además de la serie convencional, posibilidades de combinatoria matemática con la serie y sus derivaciones. Algunos expertos norteamericanos consideran la obra de Babbitt como la auténtica continuadora del rigor de construcción schoenbergiano.

Independientemente de que hombres como Gershwin lucharan por conseguir una música nacional estadounidense basada en los ritmos sincopados, otra pléyade de autores buscaban un cierto nacionalismo «made in USA» a partir de la estética neoclásica de cuño europeo, bastante próxima a lo que por

⁴⁹ Si se nos permite la frivolidad, recordaremos sus habituales partidas de pin-pon, al que ambos eran aficionados.

la tercera década del siglo se estaba haciendo en París. Ya hemos mencionado en este sentido la influencia que para el contacto Europa-América tuvo la figura de la compositora y pedagoga Nadia Boulanger. *Virgil Thomson* (1896), por ejemplo, practicó una música de corte casi completamente clásico, pero basada en melodías típicamente norteamericanas. En París conoció a la escritora Gertrude Stein, quien le escribiría los textos de sus dos óperas principales: *Cuatro cantos en tres actos* (1933) y *La Madre de todos nosotros* (1947). Fue también uno de los primeros compositores «cultos» que escribieron habitualmente música para películas.

Roy Harris (1898) es autor muy prolífico, que trató casi todos los géneros. Escribió doce sinfonías, de las que la *Tercera* y la *Cuarta* alcanzaron especial popularidad por su fundamentación en motivos folklóricos norteamericanos.

Discípulo de Schoenberg fue *Marc Blitzstein* (1905-1964), autor de una importante serie de obras para la escena, a medio camino también entre la ópera y la revista. Sus obras y sus textos (basados muchas veces en Bertolt Brecht) apuntan un marcado interés social, una preocupación por la igualdad política y por la lucha de las clases menos favorecidas. Entre su producción se recuerda especialmente *La Cuna se mecerá* (1937) y «*No*», como respuesta (1941).

El interés por conjugar la música popular norteamericana —incluso en el jazz— con las formas puras, se encuentra también en *Walter Piston* (1894-1976), de quien los expertos destacan especialmente sus obras instrumentales: cuatro sinfonías, cuartetos de cuerda y, como música de escena, el ballet *El Increíble flautista* (1938).

Discípulo temprano del mencionado Roy Harris fue su compatriota *William Schuman* (1910), quien a finales de la década de los treinta comenzó a abrirse paso entre la joven generación americana con su *Obertura para un Festival Americano*; practicó sistemáticamente el lenguaje politonal, lo que le mereció la consideración de «el Milhaud americano». Se destaca también especialmente su música pura, sus sinfonías y sus cuartetos de cuerda.

El éxito llegó muy tardíamente a *Douglas Moore* (1893), que había comenzado componiendo música ligera en la época de la I Guerra. Poco a poco fue perfeccionando su técnica, estudiando posteriormente en Europa, y componiendo una serie de obras de interés creciente. Entre su abundante producción se recuerda especialmente sus óperas *El Diablo* y *Daniel Webster* (1938) y, sobre todo, *La Balada de Baby Doe* (1956).

Muy difundido en Estados Unidos, aunque mucho menos en Europa, es *Randall Thomson*, hombre muy influyente en la vida musical norteamericana, no sólo a través de su música, sino por la importancia de sus diversos cargos ocupados durante muchos años en el desenvolvimiento de la nueva música americana. Entre su producción coral se destaca su obra *El Testamento de la libertad* (1943); entre sus sinfonías fueron la *Segunda* (1931) y la *Tercera* (1941) las que alcanzaron mayor difusión.

Algo más joven que estos autores referidos es *Elliot Carter*, autor importante en varios aspectos, pero al que nos referiremos en el libro V A, ya que prácticamente toda su producción notable es posterior a los años cincuenta.

Terminaremos esta breve relación con la referencia a tres autores que, aunque claramente diferenciados, han sido quizá los que han obtenido mayor audiencia entre los públicos europeos: nos referimos a Aaron Copland, Samuel Barber y Gian Carlo Menotti.

Aaron Copland —aún vivo, aunque ya anciano, en el momento de redactar estas líneas— nació en 1900, estudiando después en su propio país y en París con Nadia Boulanger (fue probablemente su primer discípulo americano). Tomó la palabra ante el público de su país en 1925 con su avanzadísima *Sinfonía para órgano y orquesta*, que consiguió armar un gran escándalo. Influido también por el jazz, estrenó dos años después su *Jazz concierto*, con el que, por otra parte, terminó desengañándose de las posibilidades de llevar el jazz a la música «cult». Su música más alta se encuentra probablemente en las *Variaciones para piano* y en la *Sinfonía breve*, de 1930 y 1934, respectivamente. A partir de entonces, curiosamente, optó Copland por una música que buscaba el americanismo en una extraña mezcla de politonalismo neoclásico —a lo «Grupo de los Seis» en París— con algunas gotas de ritmos sincopados, y cierto academicismo de origen alemán: el resultado de esta extraña mezcla es una música nueva a los oídos europeos, pero muy agradable de escucha, y que alcanzó enseguida notabilísima popularidad y la etiqueta inconfundible de «made in USA». Entre los títulos más característicos de esta época figuran *El Salón México* (1936), *Billy, el niño* (1938), *Rodeo* (1942) y *Primavera Apalache* (1944). La principal incursión de Copland en el terreno operístico se encuentra en *El País de la ternura*, de 1954. De su obra posterior, mucho menos popular, hablaremos en el libro siguiente de este serie A; digamos finalmente que Copland utiliza casi siempre el sistema tonal como punto de partida, y más concretamente, el procedimiento diatónico, con algunas gotas modales, impuestas casi siempre por el origen más o menos folklórico de algunos giros empleados. Su popularidad se ha visto incrementada por su brillante carrera como director de orquesta, faceta con la que, a su vez, ha contribuido grandemente a la difusión de la nueva música norteamericana. Todo ello le ha valido la consideración hoy día casi como de un héroe de la música nacional de su país.

Samuel Barber (1910) es especialmente conocido fuera de Estados Unidos a partir de su popular *Adagio para cuerdas* (1938), que no es en realidad sino una transcripción de un tiempo de un cuarteto anterior. En el fondo, la música de Barber es de origen claramente posromántico y expresionista, aunque en algún momento lance algún guiño de modernismo hacia Stravinsky o Bartók, sobre todo en páginas como el *Capricorn concert* (1944) o en su *Sonata para piano* (1949).

En cuanto a *Gian Carlo Menotti* (1911), recordaremos su origen italiano y sus primeros éxitos en el terreno de la revista y el musical. Menotti escribió siempre música para la escena, a medio camino casi siempre entre la ópera en el sentido convencional y el teatro ligero. Su primera obra importante fue *El Teléfono* (1945), divertida sátira, a la que siguió inmediatamente su éxito con *La Medium* (1946), de mayores pretensiones, un poco en la línea de la ópera italiana romántica. Uno de los éxitos de Menotti fue sin duda el situar las acciones de sus dramas en la época urbana del presente, lo que dota a sus obras de gran «proximidad» al oyente medio. Ello se aprecia también en sus dos óperas principales de la segunda posguerra: *El Cónsul* (1950) y *Amalia y los visitantes nocturnos*, pensada como ópera para la televisión (1951).

Menotti está dotado de una especial intuición para los libretos breves. El mismo escribió los textos de casi todas sus obras, e incluso libretos a los que pondrían música algunos otros compositores: por ejemplo, es el autor del libro de *Vanessa* (1958) y de *Una Partida de bridge* (1959), del anteriormente citado Samuel Barber.

Compositores experimentales

No nos gusta demasiado el adjetivo de «compositor experimental», pero lo utilizaremos por ser de fácil entendimiento convencional: solemos referirnos con este adjetivo al compositor que más que recrearse en los procedimientos que otros han descubierto, centra su búsqueda en investigar sobre nuevos caminos de lenguaje o de concepto musical. Ya es sabido que muchas veces, el gran riesgo del experimentalismo como tal reside en el peligro de trabajar exclusivamente a la búsqueda de un lenguaje o de una técnica, pero después ser incapaz de «saber qué hacer» con ese nuevo código propuesto. De hecho, la historia ha conocido muchos casos de compositores que han encontrado nuevos procedimientos de creación, pero que sólo otros artistas posteriores han sabido realmente dominar.

Henry Cowell (1897-1965) luchó por una música nueva en los Estados Unidos, y de hecho fue uno de los compositores más progresistas de nuestro siglo. Sus libros y escritos apuntan también con una sorprendente claridad de ideas hacia lo que el autor entiende deben ser los nuevos conceptos musicales del presente. En este sentido, Cowell se aproxima en trascendencia a la de Edgard Varèse, del que ya tratamos antes ampliamente. Sin embargo, la historia nos lo sitúa cada vez más como un gran pensador antes que como un gran compositor.

Cowell escribió trece sinfonías, por cierto en una línea bastante conservadora, casi folklorista. Se interesó muy especialmente por las músicas no occidentales, estudiando las músicas populares de África y Asia. Este interés está presente en buen parte de su obra, e inicia una constante en la música posterior —también europea— como es el gusto por las sonoridades orientales que tanta novedad aportaron —y aún pueden aportar— a la textura y lenguaje de la música de nuestro entorno.

El interés de Cowell por las nuevas sonoridades se manifestó ya desde jovencísimo, como lo demuestra el que su espléndido libro *Nuevos recursos para la Música* (en el que expone su credo sobre la necesidad de nuevas sonoridades) fuera escrito cuando apenas había cumplido veintitrés años. Más aún: sus primeras experimentaciones con sonoridades atípicas del piano —eso que después se llamó «piano preparado», o sea, percutido directamente en las cuerdas, utilizando baquetas, cuerdecitas, pequeñas cadenas, clips, etcétera—, se remonta a su obra *Las mareas de Manaunaum*, estrenada en 1911 en San Francisco, es decir, cuando el compositor contaba quince años. De muy poco después datan sus primeras utilidades de «clusters» sonoros, que indignaron a los pianistas convencionales de la época. Este recurso se remonta a 1915, cuando presentó su *Anuncio*, para piano solo. Otras obras en esta línea, hoy día de extraordinario valor histórico fueron *Banshee* (El fantasma de la Muerte, 1925) y *Resonancias siniestras* (1935).

Cowell se interesó también por las polirritmias, entendidas en el sentido más amplio, como corresponde a muchas de origen oriental. En consecuencia, mostró especial interés en el uso de instrumentos de percusión, siendo uno de los pioneros en este campo. En colaboración con Leon Theremin inventó un curioso instrumento, antecesor de las cajas de ritmos actuales, capaz de manejar sistemáticamente gran cantidad de polirritmias. La obra principal escrita para este Ritmicón —que así denominaron al ingenio— fue *Ritmiquiana*, de 1931, en la que se enfrenta, con los más extraños acentos, a una orquesta sinfónica convencional.

George Antheil (1900-1959) es recordado hoy día más como compositor «anecdótico» que por una obra realmente coherente, pero no debemos en absoluto olvidar a este tipo de creadores investigadores: por el contrario, a veces la historia del arte de nuestro tiempo tiene una gran deuda con ellos. Antheil

dejó perplejo al público y crítica de París cuando presentó en 1927 (!) su *Ballet mecánico*, para ocho pianos, una pianola y una hélice de avión. Poco después revisó su obra, «reorquestándola» además para campanas, sierras, bocinas y sirenas; así se presentó poco después en Nueva York. Antheil se acercó también al terreno de la ópera, siendo su pieza hiperrealista *El Trasatlántico*⁵⁰ (1929), sobre libreto propio, lo más notable en ese campo. Como se ve, no estuvo lejos Antheil de los llamados «músicos futuristas» italianos.

La búsqueda de una música microtonal, con todas sus consecuencias, está representada en Estados Unidos por el californiano *Harry Partch* (n. 1901), que es algo así como el Aloys Haba norteamericano. Sus experiencias con escalas de 43 sonidos dentro de cada octava produjeron estupor en la década de 1930, y cristalizaron en la invención de un instrumento para interpretar su música: el «cromelodeón». Pero es lo cierto que los admirables esfuerzos de todos los músicos que trabajaron en esta dirección quedaron prácticamente aniquilados con los descubrimientos técnicos que posibilitaron la música electrónica unas décadas más tarde. Partch es autor incluso de una ópera en estilo microtonal, titulada *Edipo, rey*, así como de otras obras diversas en esa misma técnica.

Ligeramente posteriores a estos últimos compositores fueron hombres de la importancia de *Lou Harrison*, *Otto Luening*, *Morton Feldmann* y muy especialmente la figura controvertida y fundamentalísima para la música actual de John Cage. Pero la mayor parte de la producción importante de estos compositores es posterior a la II Guerra; por tanto, aunque sus primeras apariciones públicas tuvieran lugar en la primera mitad del siglo, preferimos posponer su tratamiento hasta el libro V A, por ser ya figuras importantes de nuestro mismísimo presente.

⁵⁰ Decimos «hiperrealista» en el sentido, por ejemplo, de que la escena principal ocurre en una bañera.

TEMA 7: LA MUSICA LATINOAMERICANA

Después de referirnos a la música de los Estados Unidos de América durante la primera mitad de nuestro siglo, debemos centrarnos ahora en las novedades musicales que se produjeron en América Latina durante ese periodo. Y es lo cierto que la primera mitad del siglo XX es testigo en Centro y Suramérica de la composición de obras muy estimables de compositores locales, cuya importancia en la historia musical de nuestro siglo es innegable. Somos conscientes de la urgencia de que buena parte de la música latinoamericana actual sea más popularizada entre nosotros, y sea frecuentemente interpretada en nuestros conciertos de orquesta y de cámara. Pero, dejado esto bien sentado, hay que reconocer que su importancia en el estudio que estamos nosotros realizando —centrado sobre todo en las novedades de tipo técnico, teórico o solfístico de la música de la primera mitad de nuestro siglo—, es relativamente pequeña, con las salvedades y matizaciones que ahora veremos.

Comprobaremos, no obstante, lo que supone —aún hoy día— el gran dilema de la música latinoamericana: el difícilísimo equilibrio o disyuntiva entre lo que es la gran tradición musical europea, que evidentemente no pueden desdeñar los compositores del nuevo continente, y, al mismo tiempo, su pasión —casi obligación— por la música autóctona o folklórica de sus respectivas regiones de origen. Téngase presente la extraordinaria riqueza en todos los órdenes de la música popular latinoamericana y sus posibilidades de imbricación en la gran tradición europea de música de concierto. Cada compositor intentará resolver este dilema a su manera, y con resultados bien diferentes. El fenómeno será también a la inversa: es indudable también el gran interés que los compositores «cultos» europeos mostraron siempre hacia la música popular latinoamericana, y cómo muchos de ellos se dejaron gustosamente influir por ella en buen parte de sus obras de nueva creación.

En términos muy generales, cabe afirmar que la gran aportación musical del mundo latinoamericano a la nueva creación de música «culta» se centra principalmente en tres líneas. Primera, incorporación de notables novedades rítmicas, tomadas de los interesantísimos ritmos de bailes y danzas populares; segunda, adopción de ciertos giros melódicos y armónicos de origen popular y modal, en un momento en el que la música europea buscaba nuevo oxígeno de renovación al sistema tonal convencional. Y tercera, aportación a la orquesta tradicional de nuevos instrumentos folklóricos, especialmente en la familia de la percusión, que pasarán con el tiempo a formar parte de la plantilla habitual de la orquesta contemporánea: es el caso de los bongós, las maracas, el güiro, las claves y un larguísimo etcétera.

Las dos figuras principales en el periodo que estamos tratando son, sin duda, las del brasileño Heitor Villa-Lobos y la del mexicano Carlos Chávez. Insistimos una vez más en que no queremos decir con ello que no merezca atención la música de otros compositores, sino que de cara a nuestro estudio técnico son los autores citados los más significativos. Nos referiremos primero a ellos dos, y posteriormente a otras figuras paralelas, como las de Revueltas, Roldán o Carrillo, también muy interesantes.

Heitor Villa-Lobos

En 1887 nació en Río de Janeiro Heitor Villa-Lobos, que con el tiempo se convertiría en el nombre más importante de la composición brasileña, y acaso —junto con Alberto Ginastera y el ya citado Carlos Chávez—, de toda la composición latinoamericana de todo nuestro siglo. Su importancia está referida no sólo a la composición propiamente dicha, sino también a la organización, potenciación y dinamización de la vida musical de su país, así como a la recopilación de un importantísimo patrimonio de

música popular latinoamericana. Pero aquí lo que nos interesa es, evidentemente, su faceta estrictamente de creador.

Al igual que todo compositor del Nuevo Continente, el dilema en Villa-Lobos es la interrelación entre la música original de su país y la gran tradición sinfónica europea. Pero en su caso, este dilema está especialmente bien resuelto, pues su sello es indiscutiblemente brasileño, y al mismo tiempo utiliza un lenguaje excelente y renovador dentro de la escena de la gran música del siglo XX. Puede decirse, en términos generales, que Villa-Lobos es siempre un compositor tonal, aunque entendiendo el término de una manera muy abierta. Su tonalidad es a veces más bien de tipo modal y difuminada con muy diversas combinaciones politonaes, a la manera de la música francesa de su época, e incluso a la manera de Stravinsky. Sus combinaciones rítmicas son riquísimas, en ocasiones tomadas del folklore brasileño, en ocasiones de creación propia, y en ocasiones de factura también típicamente stravinskiana, lo cual no deja de resultar curioso, pues en las primeras décadas de nuestro siglo, es probable que Villa-Lobos apenas conociese la producción del maestro ruso.

El catálogo de Villa-Lobos es enorme; tanto, que hasta muy recientemente no había podido ordenarse íntegramente. Y, como ocurre en todos los compositores de obra extensa, su nivel es muy desigual. Así, junto a obras interesantísimas, conviven piezas de calidad más que discutible, que han perjudicado la consideración histórica del compositor. Entre ellas, las grandes obras ambiciosas y colosalistas, hijas de un compositor que se obsesionó por reunir en ocasiones a grupos vocales de miles y miles de cantores, o a orquestas de dotaciones descomunales.

Por el contrario, lo más interesante de la obra de Villa-Lobos es acaso su producción breve, como sus canciones con piano, sus piezas pianísticas o sus extraordinarios *Preludios y estudios para guitarra*, corpus capital en la producción para este instrumento y que, por su dificultad técnica y musical, son habitual piedra de toque para los grandes guitarristas. Menos interpretados son sus numerosos cuartetos para cuerdas.

Entre su obra para conjunto instrumental, y dejando aparte sus sinfonías —que no acaban de lograr un puesto entre el repertorio orquestal habitual—, son especialmente célebres sus *Bachianas brasileiras*, conjunto de nueve obras en torno a la figura germana de Juan Sebastián Bach, pero con un aliento típicamente brasileño, lo que las convierte en obras «de síntesis» entre las dos culturas. Son acaso lo más popular de su producción.

Junto a ellas, y desde nuestro punto de vista técnico, lo más interesante es el grupo de catorce *Chorros* (o «*Coros*»), sobre motivos de su tierra natal, que aproxima la figura de Villa-Lobos a lo que pudiera suponer un Falla para España o un Bartók para Hungría. Cada uno de ellos requiere una formación instrumental diferente, algunas realmente originales. Citaremos también, finalmente, sus composiciones aisladas para grupos de cámara —también de formación instrumental diversa— donde en ocasiones brilla una claridad de ideas y una transparencia equiparable a la de cualquier gran maestro de la gran tradición europea.

Carlos Chávez

La figura de Carlos Chávez es paralela en México a la referida de Villa-Lobos en Brasil, puesto que también fue hombre clave en el desenvolvimiento de la actividad musical y educativa en su país hacia la mitad de nuestro siglo. Musicalmente, acaso la principal diferencia radica en la mayor claridad y

«abstracción» en la música de Chávez; de menor contenido lírico —al menos en el sentido convencional del término—, Chávez se encuentra más a gusto en un cierto «neoclasicismo» fuertemente tonal o modal, así como en ciertas formas neoclásicas. También es más frecuente en Chávez la «cita» directa de canciones y danzas del riquísimo folklore mexicano, muy especialmente de las distintas tribus indias. Tampoco duda Chávez en llevar a la orquesta todo tipo de instrumentos populares mexicanos, especialmente de la familia de percusión; entre ellos, la calabaza de agua, los tambores indios, las matracas indias, etc.

Entre sus obras de juventud fueron especialmente importantes la *Sinfonía H P* (Caballos de Vapor) y el ballet *Los Cuatro soles* (ambos de 1936-37). Un intento de reconstrucción casi literal de las antiguas danzas y ceremonias aztecas se encuentra en *Xochipilli Macuilxochitl* (1939), abundantísima en instrumentos exóticos de percusión. Para el ballet de Martha Graham —mito en la danza de aquellos años— escribió *Dark Meadow*, ya en 1944. Pero acaso lo más importante de su producción, o al menos lo que más influyó en otras músicas posteriores, fue su *Sinfonía india* (1936), sobre motivos de los indios mexicanos, así como su interesante *Tocata para percusión*, en la que sólo intervienen instrumentos de esta familia, manejados por seis percusionistas, y que está fechada en 1942.

OTROS COMPOSITORES LATINOAMERICANOS

Carlos Chávez y, sobre todo, Heitor Villa-Lobos fueron los compositores más decisivos en hispanoamérica, dentro del periodo tratado. Pero insistimos una vez más en que ello no quiere decir que no existieran otros compositores de gran talla, aunque su influencia en lo que se refiere a técnica musical fuera menor. En todo caso, es obligado citar a otros compositores de indudable interés que, en una u otra medida influyeron en el pensamiento musical contemporáneo de su continente.

Comenzaremos mencionando a *Silvestre Revueltas* (1899-1940), íntimo amigo y protegido de Carlos Chávez. Su música es de gran vistosidad, colorido y espontaneidad, en ocasiones no lejana a la de Stravinsky, aunque algo más «rudimentaria». Vivió varios años en España, y su temprana muerte dejó en la incógnita cuáles eran realmente sus posibilidades creadoras. Entre sus obras más interpretadas figuran su interesante *8 x radio* y, sobre todo, su espectacular y brillante *Sensemaya* (1938).

También mexicano es *Julián Carrillo* (1875-1958), cuya música es poco conocida, pero que merece ser citado en nuestro estudio por haber trabajado con gran fe en el terreno de la música microtonal, e incluso escribir alguna de las poquísimas obras microtonales producidas en Latinoamérica; nos referimos sobre todo a su *Misa a Juan XXIII* (1957). Su espíritu investigador e imaginativo le hacen acreedor de una mejor consideración en la Historia de Música de nuestro siglo de la que habitualmente se le concede.

Cuba tiene sus principales compositores de este periodo en las figuras de *Alejandro García Caturla* (1906-1940) y de *Amadeo Roldán* (1909-1939). Ambos basan sus composiciones en motivos característicos caribeños, aunque ya insertos en lo que se escribía por entonces en París o en otros centros europeos. Lo más destacable de cara a nuestro libro es la obra de Roldán titulada *Rítmicas* (1930), que contiene dos fragmentos autónomos escritos únicamente para instrumentos de percusión, a cargo nada menos que de trece percusionistas. Es una obra histórica dentro del repertorio percusivo de nuestro siglo y absolutamente contemporánea de *Ionización*, de Edgard Varèse.

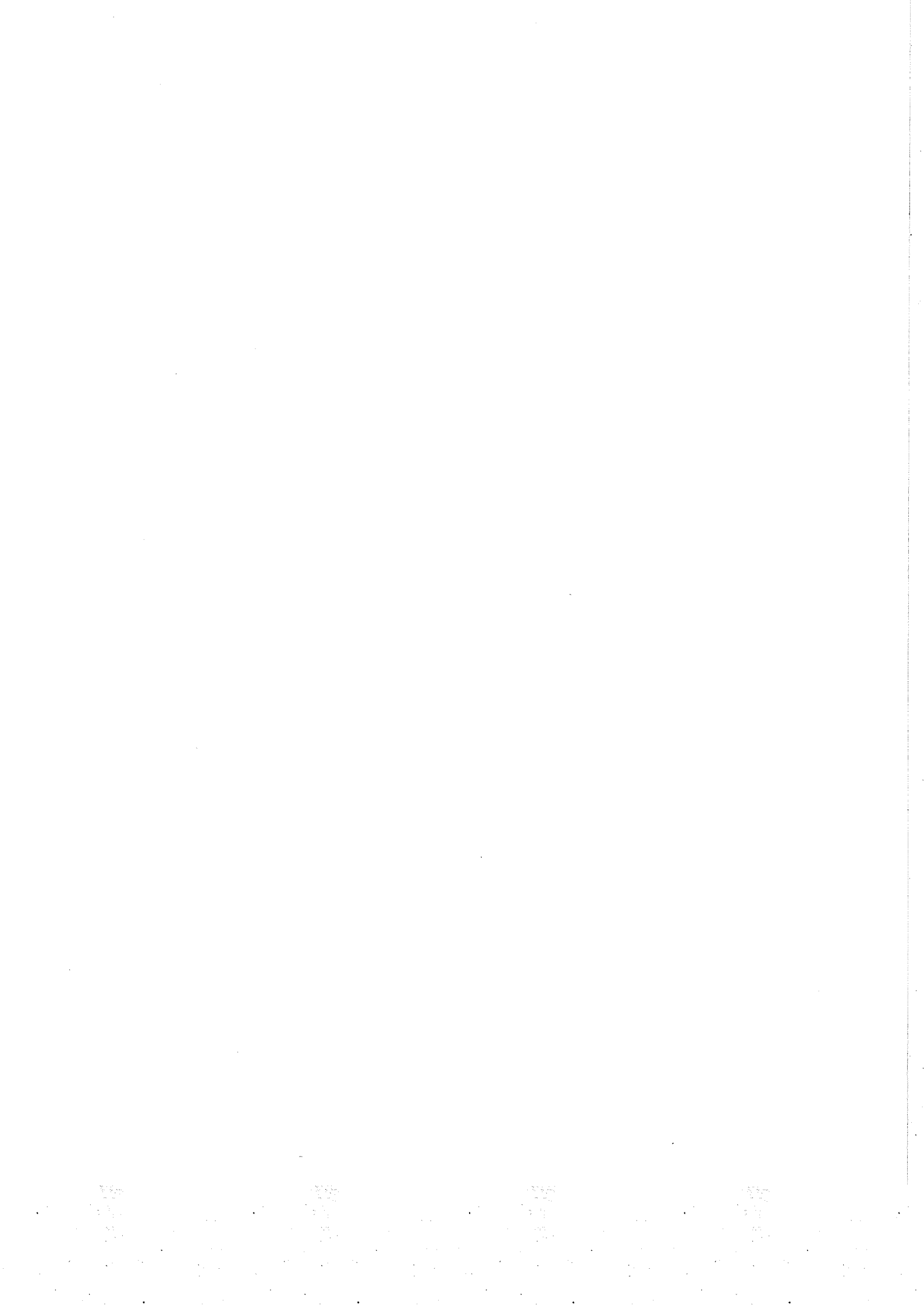
Junto a los nombres de *Juan José Castro* (1895-1969), o *Juan Carlos Paz* (1901-1971), autores de una música muy vecina de un Manuel de Falla o los neoclasicistas franceses, pero sin grandes aportaciones técnicas, la gran figura de la música argentina contemporánea es sin duda *Alberto Ginastera*; pero por haber escrito la mayor parte de su producción después de la década de los cuarenta, no lo trataremos en nuestro estudio hasta el libro V A.

Hasta aquí, un breve panorama de lo que fueron los intentos de los compositores de la primera mitad del siglo, por encontrar un nuevo lenguaje musical que refrescase el acaso exhausto sistema convencional. Pero evidentemente, nada de lo que aquí hemos dicho tiene el más mínimo sentido si no intentas conocer tú mismo las obras, las sonoridades de las músicas que hemos comentado. Sabemos que no siempre es fácil acceder a algunas de ellas, pero si tienes interés, encontrarás al menos grabación discográfica y partitura de la mayor parte de las obras mencionadas.

Para ayudarte en el conocimiento técnico y análisis de la música del periodo tratado, entramos ahora en la segunda parte de nuestro libro, en la que intentamos explicar, desde el punto de vista solfístico y teórico, algunos aspectos técnicos de la nueva música. Es hora —realmente lo fue hace muchos años— de que el estudiante de Solfeo estudie con igual «normalidad» el funcionamiento, por ejemplo, del sistema dodecafónico que el del sistema tonal; la métrica mixta, igual que los compases tradicionales; los instrumentos de percusión con los mismos «derechos» que los de cuerda.

Esta segunda parte —no debe olvidarse— seguirá estando planteada desde el punto de vista del Solfeo y la Teoría de la Música; es decir, vamos a explicar analíticamente qué se entiende, por ejemplo, por música modal, pero evidentemente no vamos a enseñarte a componer música modal; vamos a analizar brevemente algunos tipos de serie, pero no a pretender que compongas tú música serial. Igualmente, en el sistema tradicional, el Solfeo y Teoría convencionales estudiaban qué es una tonalidad, qué es una dominante o qué una forma sonata, pero no pretendían por ello que un solfista escribiera una sonata en estilo mozartiano.

Trabaja con detenimiento el contenido de esta segunda parte, en la seguridad de que te supondrá un punto de partida fundamental para el conocimiento de la música de tu propio tiempo.



PARTE TECNICA

TEMA 8: NOVEDADES RITMICAS Y METRICAS A PRACTICAR EN EL IV CURSO. NUEVAS FORMULAS RITMICAS, DENTRO DEL SISTEMA TRADICIONAL.

Comenzaremos la segunda parte de este libro con los capítulos referentes a las novedades del periodo 1900-1950 (siempre aproximadamente) que afectan a los aspectos propiamente rítmicos y métricos de la música, es decir, no a aspectos de concepto ni de lenguaje melódico-armónico. Dicho de otra manera, a las dificultades que se practican en el libro IV B de lectura medida.

Básicamente, las aportaciones de la música de este periodo en el campo de la métrica y la rítmica pueden resumirse en los siguientes cinco apartados:

- a) Ampliación de fórmulas tradicionales; es decir, aparición de numerosos recursos de compases y figuraciones —especialmente, síncopas— que aunque no se habían utilizado con frecuencia en el pasado, se basan completamente en la notación y rítmica convencionales. Ello se consigue con el uso constante de medidas asimétricas, contratiempos en lugares inhabituales, proliferación de síncopas irregulares, etc.
- b) Aparición como recurso habitual, de los denominados «compases mixtos», o sea, de aquellos que tienen una o varias partes de subdivisión binaria, y una o varias partes de subdivisión ternaria. Ciertamente es que este recurso, como luego veremos, tiene su inmediato antecedente en los «compases de amalgama» —de uso ocasional ya en épocas anteriores— pero la consideración como tales de los «compases mixtos» será ahora muy diferente.
- c) Uso sistemático de los «grupos de valoración especial», que en el pasado se utilizaban sólo como hecho excepcional, y reducidos siempre a dos o tres fórmulas básicas. Por el contrario, desde la segunda década de nuestro siglo, el grupo especial ya no será de aparición excepcional, sino un recurso más, perfectamente habitual y enriquecedor. Por otra parte, su uso comprende ya no sólo dosillos y tresillos —como en el periodo anterior— sino que se extiende a cuatrillos, cincoillos, seisillos, sietecillos, ochocillos, nuevecillos, etc. Y aún más: a grupos especiales formados a su vez por otros grupos especiales: por ejemplo, tresillos de tresillos, dosillos de quintillos, etc.
- d) Cambio frecuente de tipo de compás. En el pasado, un mismo discurso debía desarrollarse siempre sobre un metro rítmico constante —un mismo tipo de compás— y sólo ocasionalmente podía entrar en un periodo contrastante sobre otro tipo de compás. El cambio constante de tipología de compás en un mismo discurso enriquecerá y romperá con su característica irregularidad la simetría de acentos del procedimiento tradicional.
- e) Otras novedades diversas. Incluimos en este apartado una cierta serie de novedades concretas de menor entidad que, aun sin requerir una formulación técnica específica, son de conocimiento muy útil para el buen solfista: acentuación irregular, abandono de la barra de compás, etc.

NUEVAS FORMULAS RITMICAS, DENTRO DEL SISTEMA TRADICIONAL

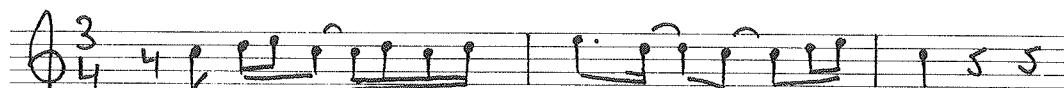
Como hemos dicho en la anterior introducción, nos referiremos en primer lugar a los nuevos procedimientos métricos y rítmicos que no comportan variación alguna sobre los sistemas tradicionales, más que el de su uso en forma aparentemente más complicada.

1. Escrituras atípicas de fórmulas tradicionales

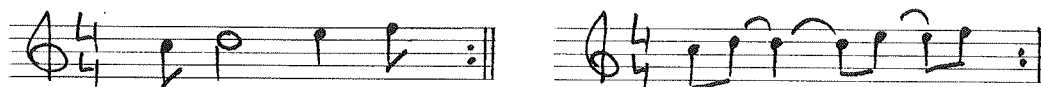
Observa el siguiente ejemplo:



No hay en él elemento alguno que no sea del solfeo más elemental y sencillo. Pero la forma de escritura —por el barrado de los corchetes, sobre todo— es, sin embargo, más aparentemente heterodoxa. Pensarás, sin duda, que estas figuraciones serían mucho más claras escritas de la siguiente forma:



Lo mismo ocurre con los siguientes compases, escritos en las dos versiones:



Y así otros muchos ejemplos que podrían citarse, casi todos referidos a figuraciones que contienen síncopas.

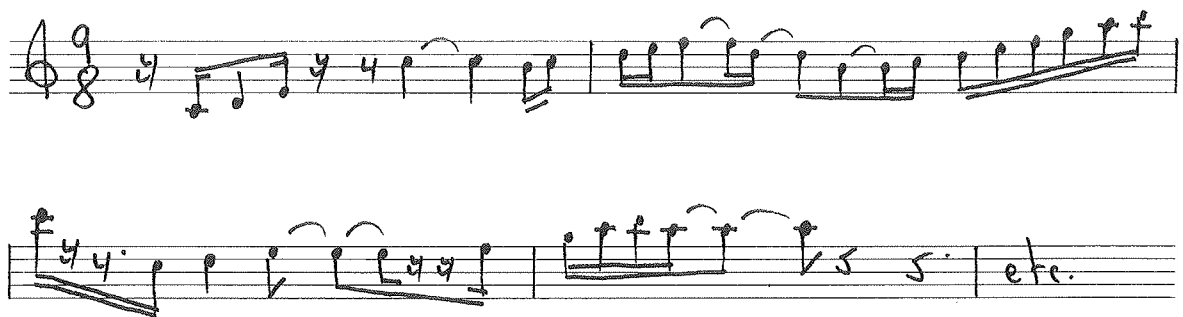
Al leer estas formas alternativas de escritura, te preguntarás: ¿qué interés puede tener presentar de una manera aparentemente enrevesada una rítmica que admite ser escrita de una manera mucho más simple? Existen varias respuestas a esta pregunta, pero pueden resumirse en una razón principal: la necesidad de adecuar la grafía solfística al contenido musical. Pongamos algunos ejemplos: la siguiente frase está escrita conforme al sistema aparentemente claro, es decir, al tradicional:



Pero si analizamos el ejemplo precedente, comprobarás que su contenido musical consta de una serie de pequeños elementos y giros que no coinciden con las teóricas partes del compás. Dicho de otra manera: estamos empleando una forma de escritura que agrupa visualmente células de cuatro semicorcheas —o sus equivalentes— cuando esa música, sin embargo, está concebido con agrupaciones variables de figuras: en unos casos los giros son de tres semicorcheas, en otros de cuatro, cinco, otras con dos, etc. En consecuencia, estarás de acuerdo en que la siguiente escritura de la misma frase es más incómoda a primera vista —eso es cierto— pero es mucho más consecuente con el auténtico sentimiento de la música que contiene:



Pongamos otro ejemplo del mismo problema. Primero, la frase musical escrita subordinada a las partes del compás, para mayor claridad de lectura «a vista»:



Y ahora, esta misma frase escrita consecuentemente a su rítmica musical propia e interna:



Por ello y en consecuencia, todas estas formas de escritura que aparentemente pueden parecer un «complicarse la vida» inútilmente, responden en realidad a una necesidad estrictamente de adecuación musical.

2. Valor rítmico de las alturas de notas y de las ligaduras de fraseo atípicas.

Hasta el momento, siempre que habíamos querido estudiar una nueva figuración rítmica tradicional, la habíamos reducido a su esquema más elemental, prescindiendo de las alturas o sonidos reales de las notas que en la práctica ese diseño pudiera tomar. Así, por poner un ejemplo, cuando quisimos presentar la figuración de cuatro semicorcheas en un compás de 2/4, escribimos como prototipo el esquema rítmico siguiente:

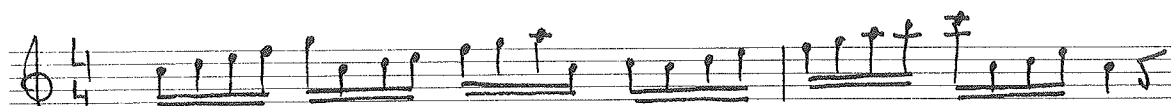


Evidentemente, en un discurso musical real, cada una de esas semicorcheas tomarán un nombre de nota determinado; al aprender a solfear, pues, este ritmo referido, se da por sobreentendido cualquier caso de nombre que pudiera después adoptar cada nota.

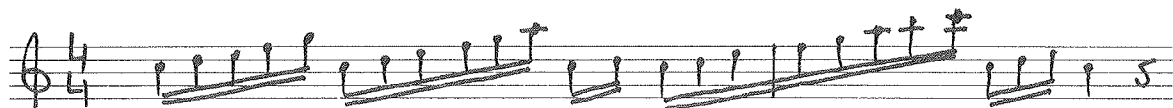
Pero esto no siempre es así. En algunos casos, las alturas concretas de las notas pueden tener una influencia decisiva en la rítmica de un pasaje, llegando incluso a transformarlo completamente en su contenido melódico; por ejemplo: seguro que leer el siguiente pasaje y marcar las partes con el brazo no te ofrece el menor problema:



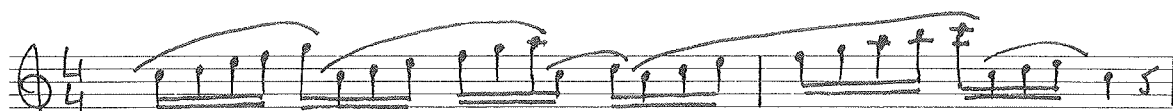
Pero observa cómo el siguiente ejemplo, idéntico esquemáticamente al anterior, te es mucho menos fácil de solfear mientras marcas con exactitud las partes con el brazo:



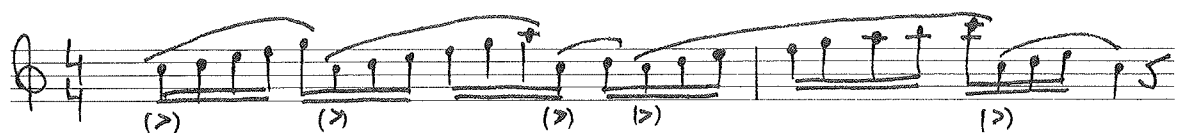
Ello se debe —enlazando con el apartado anterior— a que el auténtico esquema musical de este ejemplo último funciona variablemente en grupos de cinco, seis, dos, ocho, etc. semicorcheas, mientras que el barrado escrito respeta siempre los grupos teóricos de cuatro semicorcheas. Estarás de acuerdo, pues, en que, aunque menos clara a la vista, la siguiente escritura es mucho más consecuente con el contenido rítmico-musical interno del ejemplo propuesto:



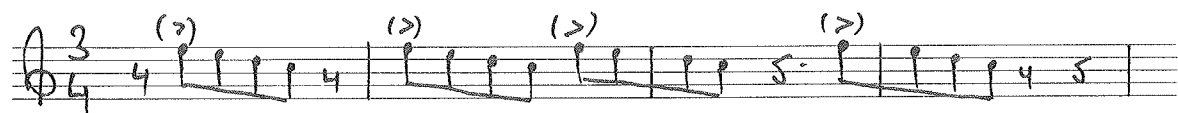
Una pequeña variante de este mismo procedimiento la obtenemos cuando, aun respetando el barrado tradicional, indicamos la agrupación real de notas o de frases por medio de ligaduras expresivas. Este sistema es acaso un punto intermedio entre las dos fórmulas antedichas:



Incluso, para que quede aún más claro el sentimiento aperiódico de esta figuración, no está de más a veces el colocar un pequeño acento en los inicios de cada frase —con o sin paréntesis— para clarificar nuestra intención polirítmica:



He aquí algunos otros ejemplos de escritura convencional modificada en su sentimiento rítmico por los barrados o por las ligaduras de fraseo:



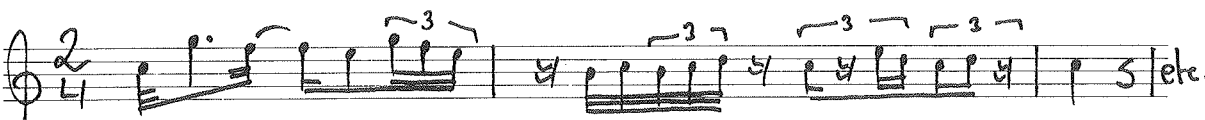
Una observación muy importante sobre este tema: habrás observado que muy frecuentemente el sentimiento rítmico de música asimétrica como la que estamos comentando, está en clara contradicción con las partes fuertes y débiles del compás original. No siempre, en efecto, la acentuación real de la música escrita por estos procedimientos coincide con la del compás en la que está escrita. En tales casos, tengamos presente que —salvo muy raras excepciones que tu instinto musical y una cierta experiencia te indicarán con el tiempo— siempre deberá prevalecer el sentimiento rítmico de la música sobre la acentuación teórica de cada compás. Incluso, y como más adelante iremos precisando y confirmando, a veces verás compases y compases enteros en los que debe quedar anulada la acentuación métrica original.

Nos encontramos ahí, una vez más, ante situaciones de clara diferencia entre las nociones de métrica y rítmica: la métrica es la característica del compás en el que se escribe la música de ejemplos como los precedentes, y es, por tanto, invariable para un mismo tipo de compás (es decir, las acentuaciones de las partes y fracciones fuertes y débiles que vimos en los primeros cursos); la rítmica es la relación de acentos que se presenta en cada discurso musical real y concreto, y que, como estamos repitiendo, no coincide en muchos casos con la teóricamente propia de cada compás. Te recordamos que todo este tipo de dificultades puedes practicarlas en los ejercicios 1 al 18 del libro IV B.

3. «Complicación» de las figuraciones tradicionales.

Este tercer y último apartado sobre el ensanchamiento de la rítmica tradicional no requiere mucho comentario: se refiere simplemente a cómo a partir de los primeros años de nuestro siglo comenzó a sentirse una tendencia a emplear figuraciones rítmicas basadas en elementos convencionales, pero notablemente más complejas; es decir, figuraciones que ya hemos trabajado en los libros anteriores, presentadas de forma más difícil y acaso menos intuitivas de lectura. Se trata, pues, de «complicar» los procedimientos tradicionales, pero sin añadir un solo concepto nuevo ni teórica, ni gráfica, ni prácticamente.

Veamos alguna figuración de este tipo. Sus elementos están ya perfectamente estudiados anteriormente, pero su práctica es bastante menos sencilla:



Antes de cerrar este capítulo, quizá sea útil una última observación estética: como ya habrás intuido, todas estas aparentes «complicaciones» referidas aquí no son sino la expresión del deseo de muchos compositores posteriores al Romanticismo de romper con la simetría rítmica que caracterizó la gran mayoría de la música anterior a nuestro siglo. Más específicamente, se trata de romper sobre todo con la «tiranía de la barra de compás» y la localización siempre regular de los acentos de cada compás. Puedes deducir que si interpretamos ante un oyente —incluso ante un conocedor de la técnica solfística— ejemplos como el que sigue, que no es sino una suma de los diversos aspectos tratados en este capítulo, le será prácticamente identificar en qué compás está escrito este pasaje: la pérdida de la acentuación normal y regular del compás escrito $3/4$ en este caso— es ya prácticamente total.

Pero repitamos una vez más que en pasajes como el anterior no se ha introducido un solo elemento métrico que no fuera perfectamente conocido y practicado en la época de Beethoven, por poner un ejemplo bien significativo. Por eso hemos titulado ese capítulo como «nuevas fórmulas dentro del sistema convencional», independientemente de las novedades como tales que caracterizan a música de la primera mitad de nuestro siglo.

TEMA 9: LOS COMPASES MIXTOS

1. Naturaleza de los compases mixtos

Entramos aquí en uno de los temas más importantes y representativos de cuantos caracterizan la música de la primera mitad de nuestro siglo, desde el punto de vista métrico y rítmico: los compases mixtos, que tienen en nuestro tiempo una consideración bien característica, por más que encuentren su antecedente en los llamados «compases de amalgama» tradicionales. Ello con independencia, por otra parte, de que, paradójicamente, existan vestigios de utilización de compases mixtos en mucha música antigua, popular y folklórica, e incluso en mucha música «de concierto» anterior al siglo XVIII.

Diremos también que el tema de los compases mixtos se ha complidado y adulterado innecesariamente en gran número de libros de Teoría de la Música, dando sobre ellos teorías extrañísimas y contradictorias que lo único que dejan claro en muchos casos es que los autores de esos libros no tienen una idea muy precisa sobre tales compases. Como verás a continuación, la naturaleza de estos compases es sencillísima, y no requiere ningún tipo de explicación rebuscada. Veamos:

Hemos estudiado hasta el momento la existencia de dos tipos de subdivisiones en nuestro sistema métrico convencional: la subdivisión binaria y la subdivisión ternaria.

En los compases de subdivisión binaria, TODAS las partes del compás conllevan un sentimiento de subdivisión en mitades⁵¹:



En los compases de subdivisión ternaria, TODAS las partes del compás conllevan un sentimiento de subdivisión en tercios:



Pues bien, un compás mixto no es más que un compás en el que una o varias partes son de subdivisión binaria, y una o varias partes son de subdivisión ternaria. De ahí precisamente la denominación de «mixtos». Por ejemplo⁵²:



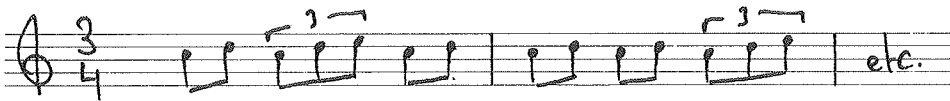
⁵¹ Ponemos como ejemplos los compases respectivos de dos únicas partes, pero, evidentemente, lo mismo es válido para los compases de mayor número de partes. Es decir, que cuando nos referimos al 2/4, nos estamos refiriendo también al 3/4, 4/4, etc.; y cuando nos referimos al 6/8, nos referimos también al 9/8, al 12/8, etc. Esto es válido, en general, para todo este tipo de ejemplos.

⁵² No indicamos quebrado de compás en los siguientes ejemplos por no haber sido tratado aún el tema de la nomenclatura de los compases mixtos.

o bien:



Debe quedar bien claro —¡esto es importantísimo!— que todas las figuras de cada compás de este tipo son iguales entre sí, y que los ejemplos anteriores no tienen nada que ver con los casos siguientes:



En lo referente a su nomenclatura o denominación, el sistema de compases mixtos es también bien sencillo:

Un compás, por ejemplo, que consta de una parte de 2 corcheas y otra de 3, tendrá en total 5 corcheas, por lo que se denominará 5/8. Y admitirá, claro está, dos posibles fórmulas, dependiendo de que la primera parte sea la de subdivisión binaria, y la segunda la de subdivisión ternaria, o a la inversa:



Un compás mixto de 7 corcheas se denominará de 7/8, y admitirá a su vez tres posibles combinaciones, según que la parte de subdivisión ternaria sea la primera, la segunda, o la tercera:



Deducirás claramente también que en un compás mixto unas partes son siempre más largas que otras, puesto que todas las figuras —corcheas, en los ejemplos precedentes— deben mantener la misma duración.

A los compases de denominador 16 y a sus derivados nos referiremos un poco mas adelante.

2. Compases de 5/8 y 7/8

Hemos empezado por plantear la naturaleza de los compases 5/8 y 7/8 porque son en realidad los dos compases mixtos más habitualmente empleados. Como muestra de los recursos que estos compases pueden ofrecernos, presentamos los siguientes ejemplos, con diversas figuraciones características:



En los ejemplos precedentes, el orden de las partes en cada compás se mantiene siempre invariable, es decir, que si en el 5/8 hemos considerado inicialmente la fórmula 2+3 (en vez de la 3+2), ésta se ha mantenido hasta el final de cada ejemplo. Respecto al supuesto precedente en 7/8, todo el ejemplo se basa en la fórmula 2+2+3.

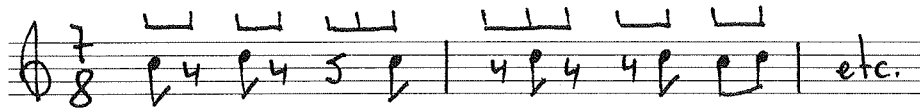
Pero esto no siempre ha de ser así. No hay inconveniente —en cierto tipo de música— en que las diversas fórmulas se entremezclen, alterando la localización de la subdivisión ternaria. Es el caso del 5/8 y el 7/8 de los siguientes ejemplos:



En algunas ocasiones, para aclarar visualmente el orden de las partes, se utilizan ciertos procedimientos gráficos, como los dos que mencionamos a continuación: en el primero, un pequeño triángulo nos localiza visualmente la situación de la parte de subdivisión ternaria:



En este otro, nos servimos de grupos de dos o tres corchetes fuera del pentagrama que muestran esquemáticamente la subdivisión de cada parte:



Incluso a veces —aunque éste es un procedimiento más habitual en los llamado «compases de amalgama» propiamente dichos— se separan las subdivisiones por medio de una línea divisoria discontinua:



3. La acentuación en los compases mixtos

Cada parte de un compás mixto se comporta, a efectos de acentuación y posibilidades rítmicas, exactamente igual que si lo fuera de un compás puro⁵³. Por ejemplo, en un compás de 5/8 como el siguiente,

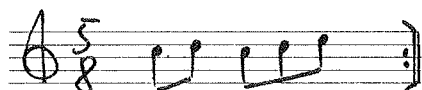


la primera parte posee un acento mayor que la segunda (como sucede en cualquier compás de dos partes) y, a su vez, dentro de la primera parte —que es de subdivisión binaria— la primera corchea es más fuerte que la segunda (como sucede en cualquier compás de subdivisión binaria); y dentro de la segunda parte —que es de subdivisión ternaria— la primera corchea es más fuerte que la segunda, la segunda más fuerte que la tercera, y ésta es la más débil de todas (como sucede en cualquier compás de subdivisión ternaria).

Lo mismo ocurre, evidentemente, en un compás mixto de tres partes, como es el 7/8, sea cual fuere su composición de corcheas (3+2+2; 2+3+2 ó 2+2+3): la primera parte será siempre la más fuerte, la segunda lo será menos, y la tercera será la más débil de todas. E igualmente con las fracciones de parte.

Es muy importante que cuando leas ejercicios en este tipo de compases (libro IV B, ejs. 19 a 72), des siempre mayor intención de acento a todas las primeras partes, como si se tratase de compases ordinarios. Observarás que esto es más fácil cuando la parte de subdivisión ternaria no es la última parte. Es decir, que en los ritmos siguientes,

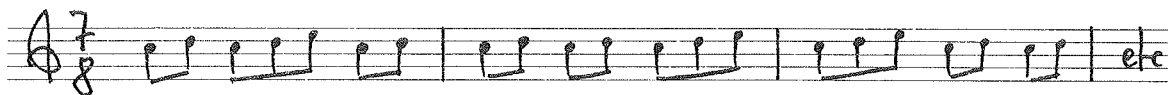
⁵³ Solemos llamar *compás puro* al no mixto, es decir, al que contiene todas sus partes o de subdivisión binaria o de subdivisión ternaria.



hay que «forzar» un poco el sentimiento intuitivo para acentuar las primeras partes. Ello se debe a que la parte de subdivisión ternaria, que funciona en ellos como «anacrusa» en parte débil o de preparación es más larga que la parte fuerte o de resolución. Pero en todo caso no te será difícil acostumbrarte a éste como a cualquier otro caso de figuración.

4. Compases que originariamente no son mixtos, y que pueden funcionar como mixtos. Métrica indicada.

Hemos reducido hasta el momento nuestros ejemplos de compases mixtos de tres partes, al caso de que una sola parte sea de subdivisión ternaria, y las otras dos de subdivisión binaria, es decir, al compás de 7/8:



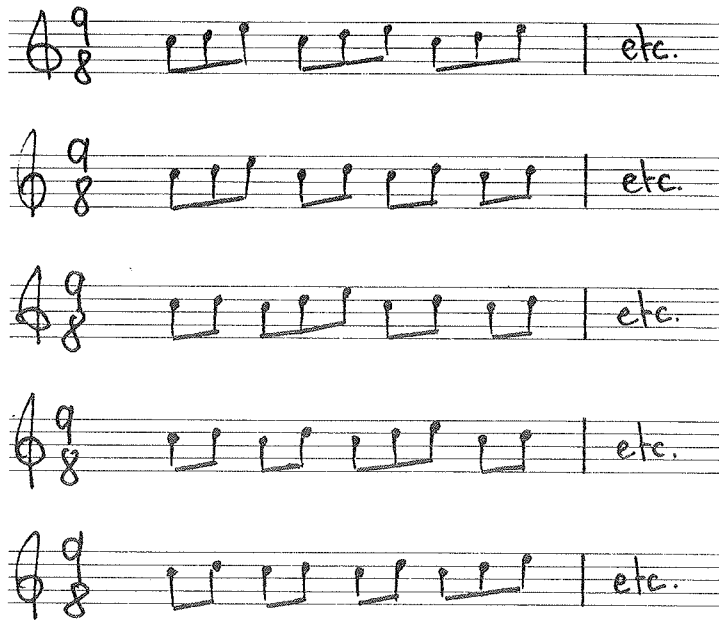
Pero como podrás suponer, nada impide que un compás mixto de tres partes tenga dos partes de subdivisión ternaria, y una sola de subdivisión binaria; en total, 8 corcheas, o lo que es lo mismo, un compás de 8/8. Este compás admitirá también tres fórmulas métricas diferentes, según la localización de la parte de subdivisión binaria:



Pero, llegados a este punto, observarás que estamos tratando como compás mixto a un compás de 8 corcheas, que al fin y al cabo no es sino un compás de 4/4 ó «compasillo». Es decir, estamos considerando como compás mixto a un compás que original o tradicionalmente no lo es. Esta afirmación constituye la definición de *métrica indicada*⁵⁴.

Evidentemente, la posibilidad de que pueda funcionar como mixto un compás que originariamente no lo es (es decir, que en su origen es «totalmente» de subdivisión binaria o de subdivisión ternaria) no se reduce al caso del 4/4 (u 8/8). Por ejemplo, el 9/8, que tradicionalmente es un compás de tres partes de subdivisión ternaria, admite realmente las siguientes cinco consideraciones:

⁵⁴ El término castellano de *métrica indicada* fue acuñado probablemente por José María Martín Porrás, pionero en nuestro país en el tratamiento de todos estos problemas. Quien escribe este Tratado aprovecha la ocasión para resaltar su extraordinaria figura y recordar con cariño las muchas horas de clase que tuvo el honor de recibir de él.



De estas cinco formas posibles del 9/8, la primera es la convencional y no corresponde a ningún tipo de compás mixto. Las otras cuatro suponen posibles fórmulas métricas del 9/8 como compás de cuatro partes.

Veamos otro caso esquemáticamente: el 5/4 ó 10/8⁵⁵ puede presentar los siguientes tratamientos:



⁵⁵ Es preferible la denominación de 10/8, pues es más abierto afirmar que este compás tiene «diez corcheas», a que tiene «cinco negras»; esta última afirmación es algo equívoca.

El primer caso no corresponde a ninguna fórmula mixta, sino que es el tratamiento convencional del 5/4 (ó 10/8), como compás puro de subdivisión binaria; las seis fórmulas posteriores nos presentan las posibilidades de este compás funcionando como mixto de cuatro partes.

El 12/8 es tradicionalmente un compás puro de cuatro partes de subdivisión ternaria. Pero admite también ser considerado como mixto de cinco partes. La fórmula que encabeza el siguiente cuadro es la pura (no mixta), mientras que las diez posteriores corresponden a procedimientos de métrica indicada:

The image displays 11 rows of musical notation for the 12/8 time signature. Each row consists of a time signature on the left and a rhythmic pattern of eighth notes on the right. The patterns represent different ways to divide the 12/8 measure into four parts:

- Row 1: 12/8, pattern: 3+3+3+3
- Row 2: 12/8, pattern: 2+2+2+6
- Row 3: 12/8, pattern: 2+3+3+4
- Row 4: 12/8, pattern: 3+2+3+4
- Row 5: 12/8, pattern: 4+2+3+3
- Row 6: 12/8, pattern: 2+4+3+3
- Row 7: 12/8, pattern: 3+4+2+3
- Row 8: 12/8, pattern: 4+3+2+3
- Row 9: 12/8, pattern: 3+3+2+4
- Row 10: 12/8, pattern: 3+3+4+2
- Row 11: 12/8, pattern: 3+3+4+2

En consecuencia, definimos el recurso de la «métrica indicada» como la utilización como compases mixtos de compases que originalmente son de naturaleza pura.

5. Formas de indicar la estructura de un compás mixto

Al haber planteado la posibilidad de que un compás ordinario funcione como compás mixto, te habrá surgido una pregunta inmediata: ¿cómo saber cuándo un compás puro está utilizado como mixto, y en su caso, cómo se indica la distribución de sus partes? Hay varias fórmulas:

Unas veces, el compositor indica en la partitura, tras el quebrado del compás, la distribución de partes que va a emplear; por ejemplo:



o bien,



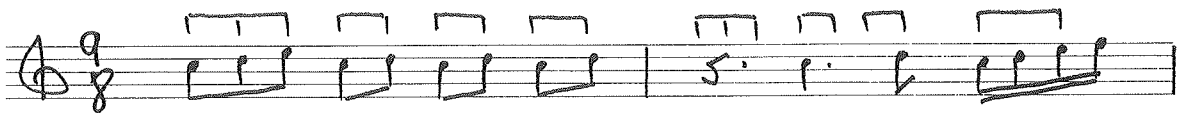
Otros, más tradicionales, indican la estructuración como si fuera un compás de amalgama:



Estas fórmulas referidas son muy claras, pero nos valen únicamente para cuando las fórmulas indicadas se mantienen invariables a lo largo de todo el discurso musical. El siguiente ejemplo sería bastante incorrecto, pues la fórmula indicada se mantiene únicamente en los dos primeros compases, para variar posteriormente:



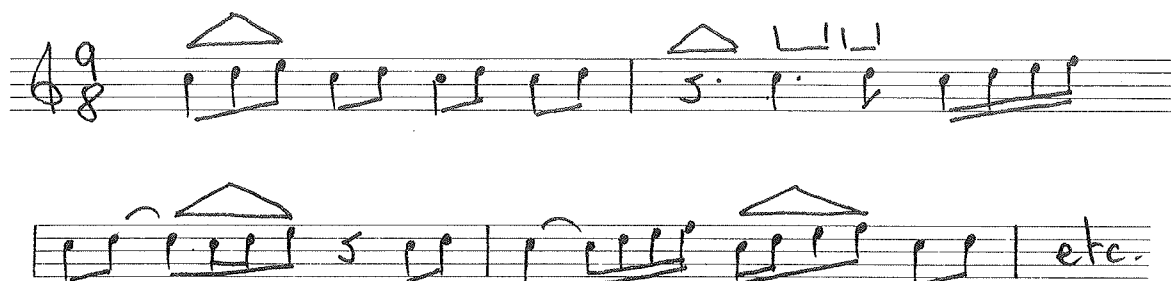
Para casos en que la métrica va a variar de esquema, es preferible dejar muy claro tal esquema, bien utilizando barrados de corchetes auxiliares,



bien separando con líneas divisorias discontinuas las distintas partes desiguales,



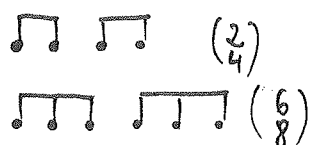
bien indicándolos constantemente por medio del triángulo y la llave para la localización de la subdivisión ternaria, como ya vimos antes, en este mismo capítulo.



6. Visión global del cuadro de compases, considerando los compases mixtos

Del estudio y consideración de los compases mixtos y de la métrica indicada, deducirás que hemos de revisar algunos criterios sobre la estructuración global del cuadro de compases; entre ellos, los dos siguientes:

- En nuestros primeros pasos en el estudio de los compases, aprendimos, por ejemplo, que el 4/4 era un compás de 4 partes de subdivisión binaria; que el 9/8 era un compás de 3 partes de subdivisión ternaria; que el 12/8 era un compás de 4 partes de subdivisión ternaria, etc. Pues bien, estas afirmaciones no tienen ya carácter de absolutas: hay que entender que el 4/4, por ejemplo, SUELE ser un compás de 4 partes pues, como acabamos de ver, puede también ser un compás mixto de 3 partes. Igualmente, el 12/8 SUELE ser —en su tratamiento habitual— un compás de 4 partes de subdivisión ternaria, pero puede ser perfectamente un compás mixto de 5 partes desiguales. Y así sucesivamente.
- Tradicionalmente considerábamos, por ejemplo, que sólo existían dos posibilidades de compás de 2 partes: o bien de subdivisión binaria, o bien de subdivisión ternaria; es decir, que en fracción de corcheas⁵⁸, sólo existirían las dos combinaciones siguientes:



⁵⁸ Por supuesto, todo esto es ampliable a los compases de denominador 2, 16, 32, ó 64.

pues bien, hoy día hay que afirmar que existen 4 posibilidades de compases de 2 partes:

las dos de subdivisión binaria:



las dos de subdivisión ternaria:



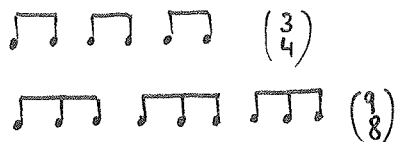
la primera, de subdivisión binaria; la segunda, de subdivisión ternaria:





la primera de subdivisión ternaria; la segunda de subdivisión binaria:





Al referirnos a los compases de 3 partes, tradicionalmente sólo podían existir estas dos fórmulas:



















A la luz de los compases mixtos, hay ya que considerar 8 posibilidades:

	$\left(\begin{smallmatrix} 3 \\ 4 \end{smallmatrix}\right)$
	$\left(\begin{smallmatrix} 9 \\ 8 \end{smallmatrix}\right)$
	$\left(\begin{smallmatrix} 7 \\ 8 \end{smallmatrix}\right)$
	$\left(\begin{smallmatrix} 7 \\ 8 \end{smallmatrix}\right)$
	$\left(\begin{smallmatrix} 7 \\ 8 \end{smallmatrix}\right)$
	$\left(\begin{smallmatrix} 8 \\ 8 \end{smallmatrix}\right)$
	$\left(\begin{smallmatrix} 8 \\ 8 \end{smallmatrix}\right)$
	$\left(\begin{smallmatrix} 8 \\ 8 \end{smallmatrix}\right)$

Si tradicionalmente existían sólo dos tipos de compás de 4 partes:

	$\left(\begin{smallmatrix} 4 & 8 \\ 4 & 8 \end{smallmatrix}\right)$
	$\left(\begin{smallmatrix} 12 \\ 8 \end{smallmatrix}\right)$

hoy día hay que considerar nada menos que 16 fórmulas posibles de compás de 4 partes:

	($\frac{8}{8}$)
	($\frac{12}{8}$)
	($\frac{9}{8}$)
	($\frac{9}{8}$)
	($\frac{9}{8}$)
	($\frac{9}{8}$)
	($\frac{10}{8}$)
	($\frac{10}{8}$)
	($\frac{10}{8}$)
	($\frac{10}{8}$)
	($\frac{10}{8}$)
	($\frac{10}{8}$)
	($\frac{11}{8}$)
	($\frac{11}{8}$)
	($\frac{11}{8}$)
	($\frac{11}{8}$)

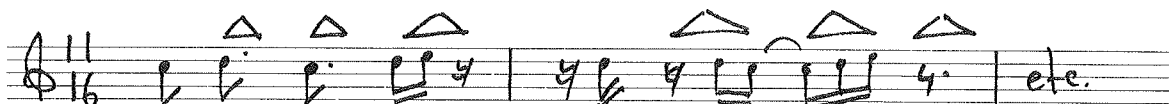
Y así sucesivamente, para los compases de 5, 6, 7, etc. número de partes.

7. Compases de denominador 16

De la misma manera que hemos venido considerando como prototipos de los compases mixtos a aquéllos de denominador 8 (es decir, de subdivisión en corcheas), debemos considerar igualmente a los de denominador 16 (es decir, de subdivisión en semicorcheas), en los que la unidad de parte es la corchea, o la corchea con puntillo. Es decir, que los compases 5/16 y 7/16 funcionan exactamente igual que sus «hermanos mayores» el 5/8 y el 7/8, respectivamente:



E igualmente, claro está, el 8/16, 9/16, 11/16, etc., pudiendo ser utilizados con métrica indicada:



Acaso, la única diferencia que existe entre ambos tipos (los de denominador 8 y los de denominador 16) es que estos últimos se suelen utilizar en principio para movimientos más rápidos, y aquéllos para movimientos más moderados. No obstante, esta apreciación teórica conoce muchas excepciones⁵⁷.

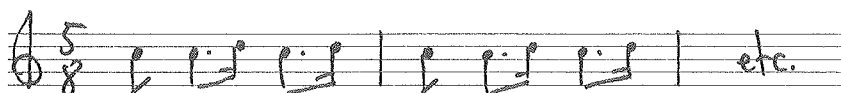
8. Partes de una sola corchea

Pudiera parecer que aún existe la posibilidad de contemplar mayor número de tipos de compases mixtos, si consideramos la posibilidad de que —en los compases de denominador 8— una sola corchea forme una parte completa. Desde este supuesto hipotético, el 5/8, por ejemplo, no sólo admitiría las dos posibilidades ya planteadas (2+3 ó 3+2 corcheas), sino además, las tres siguientes:

⁵⁷ En efecto, además del criterio expuesto, existen otras muchas circunstancias y opiniones de cada compositor que hacen que a veces se sigan sistemas diferentes.



Esta hipótesis teórica nos ampliaría mucho el cuadro de posibles combinaciones de esquemas rítmicos en todos los compases, y en la métrica indicada, pues el número de posibilidades se multiplica enormemente. Sin embargo, es más que discutible teóricamente el que una sola corchea en este tipo de compases pueda dar lugar a una parte en sí misma, pues no sería ni de subdivisión binaria ni de subdivisión ternaria. Otra cosa es que, en algún supuesto muy concreto pueda darse carta de naturaleza a una parte de este tipo. Las más de las veces, la que aparentemente se presenta como corchea «autónoma» está en realidad asimilada rítmicamente a la parte anterior o posterior. Por ejemplo, el conocido ritmo⁵⁸



es en realidad una variante de



aunque este esquema tenga un cierto acento en la segunda corchea, lo que puede producir el «espejismo auditivo» de que la primera corchea es una parte en sí misma.

No obstante, en efecto, a veces es conveniente marcar una sola corchea aislada, batiéndola como si de una parte completa se tratara. El 5/8 llevado a 3 partes es muy excepcional, pero a veces es recomendable.

9. Cuadro general de los compases mixtos


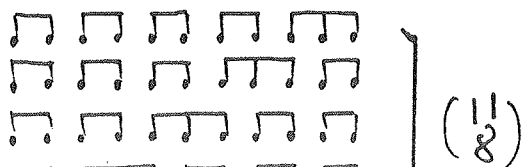
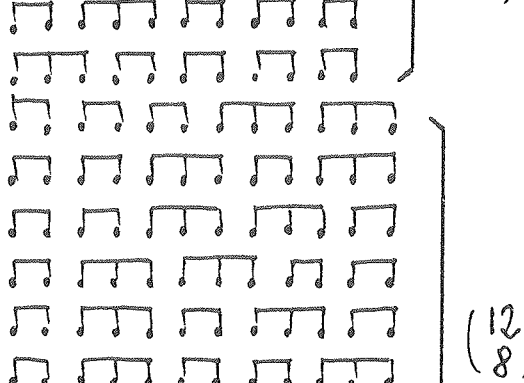
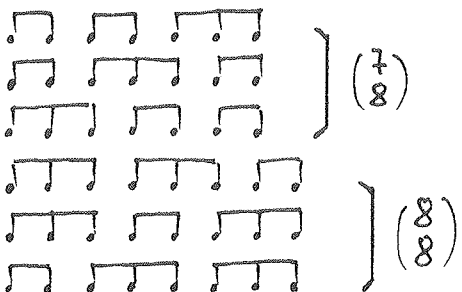
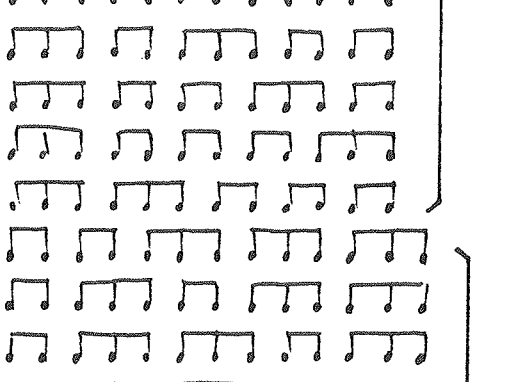
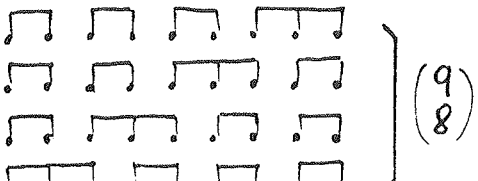
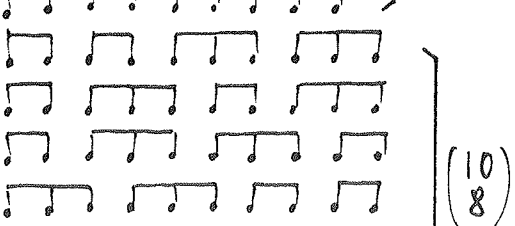
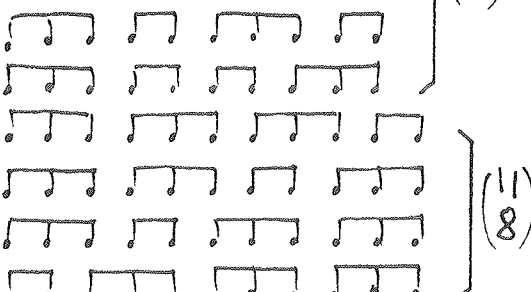
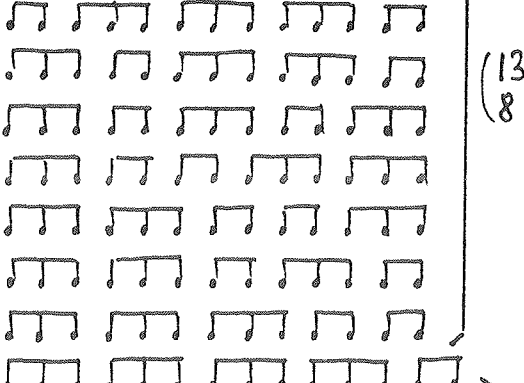
Como consecuencia de todo lo dicho en este capítulo —excepto las posibles partes de una sola corchea, por las razones discutibles que acabamos de tratar— podemos deducir el cuadro general de los compases mixtos que tienes en las páginas , que son los más utilizados. Poco hay que decir sobre los compases de denominador 32 y 64, que funcionan igual que los de denominador 8 y 16, aunque por razones prácticas sean mucho menos empleados; acaso debemos considerarlos como más indicados para tiempos mucho más rápidos:

Consulta, pues, el referido cuadro, en el que podrás sintetizar las observaciones sobre compases mixtos que hemos hecho hasta aquí.


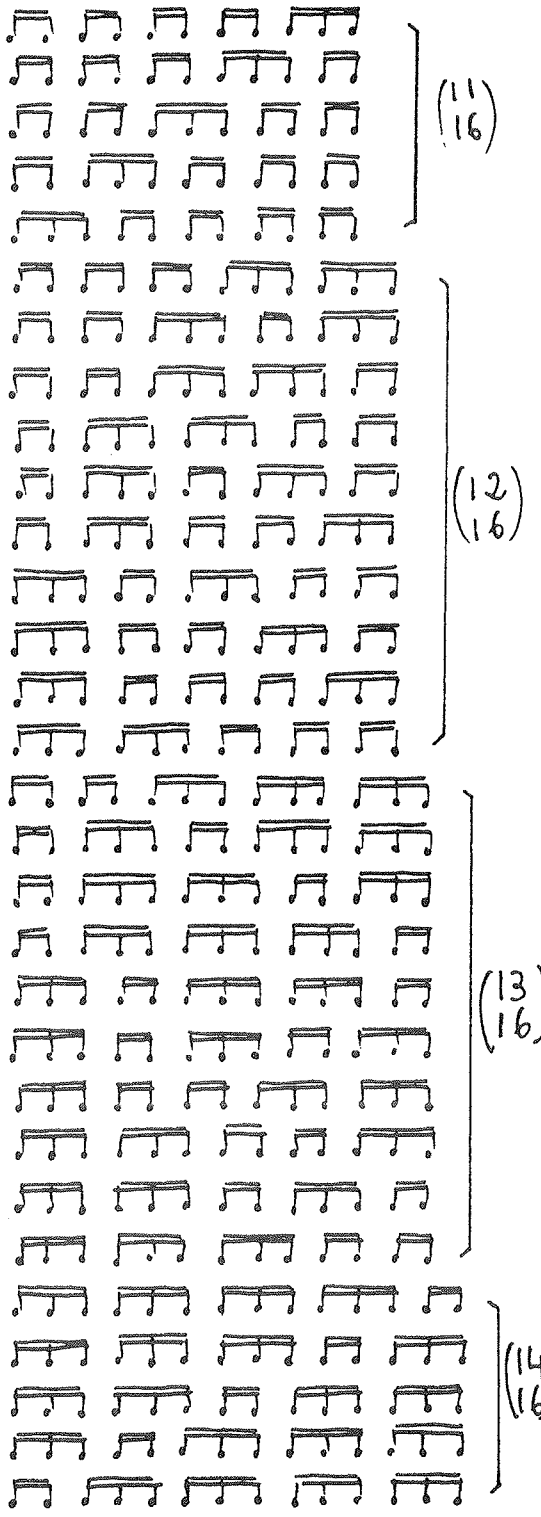
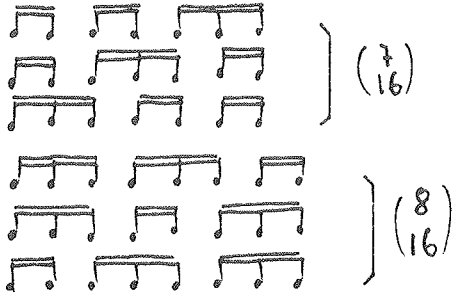
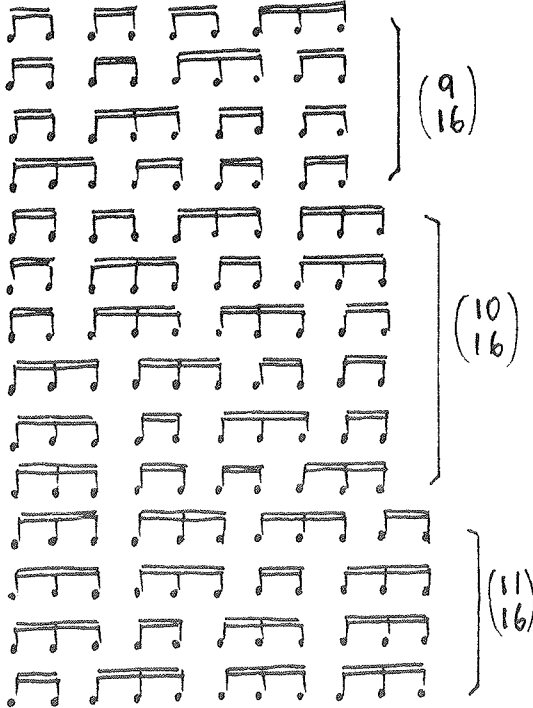
⁵⁸ Es decir, el ritmo de *zortzico*.

⁵⁹ Las velocidades metronómicas en los compases mixtos pueden venir dados o para la unidad de parte de subdivisión binaria, o para la de subdivisión ternaria, o para las dos, como en este caso.

COMPASES MIXTOS, EN FRACCIONES DE CORCHEA

DE DOS PARTES	DE CINCO PARTES	
		
<p style="text-align: center; border: 1px solid black; display: inline-block; padding: 2px;">DE TRES PARTES</p>		
		
<p style="text-align: center; border: 1px solid black; display: inline-block; padding: 2px;">DE CUATRO PARTES</p>		
		
		
		
<p>Nota: de igual manera pueden obtenerse los compases de seis, siete, ocho, etc. número de partes.</p>		

COMPASES MIXTOS, EN FRACCIONES DE SEMICORCHEA

DE DOS PARTES	DE CINCO PARTES
	
<p style="text-align: center; border: 1px solid black; display: inline-block; padding: 2px;">DE TRES PARTES</p> 	
<p style="text-align: center; border: 1px solid black; display: inline-block; padding: 2px;">DE CUATRO PARTES</p> 	
<p>Nota: de igual manera pueden obtenerse los compases de seis, siete, ocho, etc. número de partes.</p>	

10. Los compases 5/8, 7/8, 10/8, 11/8, etc. como compases NO mixtos

Hemos repetido constantemente a lo largo de este capítulo que la esencia de compases como el 5/8, 7/8 y todos sus asimilados es la de funcionar como compases mixtos o de partes desiguales. Pero puede ocurrir a veces que estos compases no funcionen como tales, sino como compases puros de subdivisión binaria. Ello ocurre cuando la unidad de pulso no es la negra o la negra con puntillo, sino CADA UNA de las corcheas.

Tomemos como ejemplo el 5/8 (siendo aplicable para los demás compases mixtos todo lo que aquí digamos). Puede ocurrir que la unidad de pulso no sea la negra o la negra con puntillo, como hemos considerado en este capítulo, sino cada una de las corcheas. En este caso, el 5/8 resultará ser un compás de 5 partes iguales, de subdivisión binaria (pues en cada corchea el sentimiento es de desdoblamiento en 2 semicorcheas). En otras palabras, funcionará exactamente igual que un 5/4, pero con unidad de medida la corchea en vez de la negra. Veamos la similitud de estos dos compases en los dos ejemplos siguientes, que son en realidad de resultado final exactamente igual:

Two musical staves illustrating the equivalence of 5/8 and 5/4 time signatures. The top staff is in 5/8 time with a tempo marking of quarter note = 60. The bottom staff is in 5/4 time with a tempo marking of half note = 60. Vertical dashed lines connect corresponding notes between the two staves, showing that the rhythmic patterns are identical when the pulse is defined as a quarter note in 5/8 and a half note in 5/4.

En efecto, en la segunda versión del ejemplo anterior, el 5/8 es claramente de subdivisión binaria (de partes iguales, por tanto), y de 5 partes en total⁶⁰. Lo mismo ocurre con los compases 7/8, 10/8, etc., como se comprueba en los siguientes ejemplos:

Two musical staves showing 7/8 and 10/8 time signatures. The top staff is in 7/8 time with a triplet of eighth notes. The bottom staff is in 10/8 time with a triplet of eighth notes. The notation shows how these complex time signatures can be broken down into simpler rhythmic units.

⁶⁰ Tengamos presente lo ya dicho en el libro III A sobre la necesidad de que, en un criterio actual, demos carta de naturaleza a los compases que tienen 5, 6, 7, 8, 9, etc. número de partes, y no sólo a los de 2, 3 y 4, como era tradicionalmente.

El problema, pues, no es otro que el que ocurre igualmente en los compases 6/8, 9/8, 12/8, etc., cuando funcionan convencionalmente, pero en un tempo suficientemente lento como para que lo sintamos y marquemos con pulso de corcheas: en esos casos, el 6/8, 9/8, 12/8, etc. son claramente compases de 6, 9 ó 12 partes DE SUBDIVISION BINARIA⁶¹.

Volvamos a los compases 5/8, 7/8, etc., cuando son llevados a la corchea: otra posibilidad —frecuente en el tratamiento convencional— es que deban ser considerados como compases de amalgama, es decir, como una suma de varios compases simples o elementales. Así, por ejemplo, el 5/8 puede ser una suma de un 2/8 y un 3/8, o viceversa:



Se nos podrá alegar que esto es al fin y al cabo lo mismo que hemos considerado para los compases mixtos, pero más facilitado. No es cierto: en un compás de amalgama se considera que todas las primeras partes tienen el mismo acento, mientras que en un compás mixto sólo la primera es la fuerte. El ejemplo siguiente nos aclara la diferencia, localizando los acentos de las partes fuertes en cada caso; quede claro, pues, que el primer compás de este ejemplo no es igual rítmicamente al segundo y tercero:



Resumiendo el apartado anterior, llegamos a la conclusión de que un 5/8 puede, en consecuencia, tener tres posibles consideraciones:

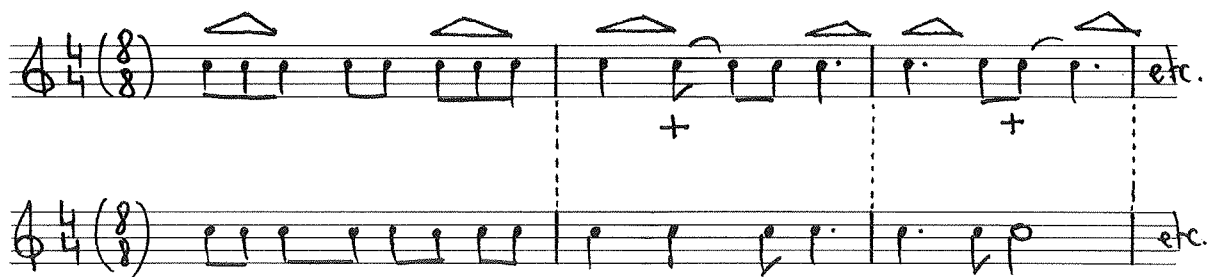
- Compás de 5 partes reales de subdivisión binaria (cuando el pulso es de corcheas).
- Compás de amalgama de 2 partes, más 3 partes (o a la inversa).
- Compás mixto de 2 partes (una de subd. binaria y otra de subd. ternaria).

De todas ellas, volvemos a insistir, la más propia y característica es la última, pues es la única que responde a su esencia de compás mixto. Así aparece en la gran mayoría de los casos del periodo 1900-1950, al que está referido este libro.

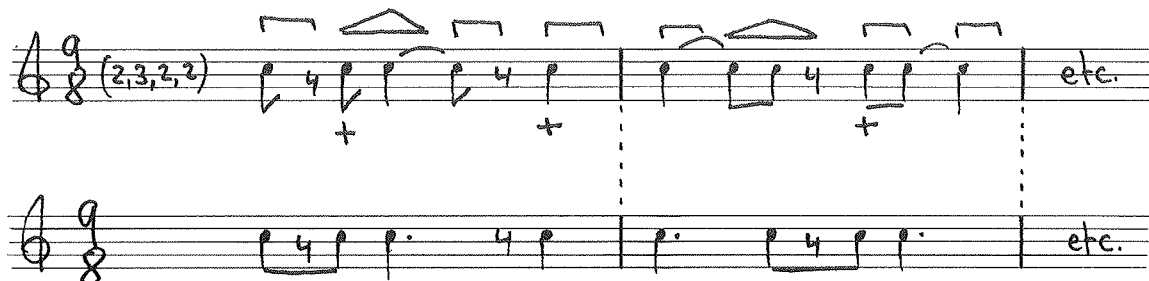
11. Síncopas y contratiempos en los compases de métrica indicada

Retrocediendo un poco, y volviendo sobre los compases de métrica indicada, ahora que tenemos una mejor perspectiva sobre ellos, debemos hacer una precisión breve pero importante: en ellos se consideran síncopas y contratiempos a las notas que son síncopas y contratiempos en la estructura REAL o EFECTIVA, no a las que pudieran serlo en la estructura convencional de esos compases. Por ejemplo, en el siguiente supuesto las notas marcadas con una cruz son síncopas, aunque no lo fueran según la constitución habitual del compás 4/4 (u 8/8), tal y como nos recuerda la segunda línea del ejemplo:

⁶¹Esto es algo muy importante, y merece la pena recordarlo una vez más, aunque no sea propiamente del tema que estamos tratando: los compases 6/8, 9/8 y 12/8 (por ponerlos como ejemplo) son compases de subdivisión ternaria, en efecto, cuando se llevan a la parte, es decir, a la negra con puntillo; pero cuando son suficientemente lentos como para que el pulso sea ya el de cada corchea, pasan realmente a ser compases de 6, 9 ó 12 partes DE SUBDIVISION BINARIA.



Por el contrario, las notas marcadas en el siguiente ejemplo no son contratiempos en la práctica de la métrica indicada en ese 9/8, aunque originalmente sí lo fuesen:



Como de costumbre, recordamos que esto mismo es aplicable a todos los compases de esta familia, e igualmente a los de denominador 16, 32 ó 64.

12. Nomenclatura alternativa de los compases mixtos. Numerador quebrado.

Alrededor de los años veinte y treinta de nuestro siglo, comenzó a utilizarse una nueva nomenclatura para este tipo de compases mixtos⁶²; tiene la ventaja de terminar con el equívoco de la relación compás mixto-compás de amalgama, pero presenta también algunos inconvenientes que ahora mencionaremos.

Consiste este procedimiento en tomar siempre como referencia de medida la unidad de negra, y recurrir al denominador quebrado para indicar la existencia de una parte de subdivisión ternaria. Por ejemplo, al compás mixto de 2 partes, en vez de denominarlo como 5/8, podemos denominarlo como 2¹/4 o, lo que es lo mismo, 2³/4. Es decir:



⁶² Edgard Varèse fue uno de sus mayores defensores.

El problema técnico reside en que por este procedimiento no pueden expresarse como compases mixtos compases como el 10/8, por constar de un número exacto de negras: según este sistema, en efecto, la única posibilidad del 10/8 sería denominarse como 5/4 (cinco negras «justas»), lo que no indica posible tratamiento alguno como compás mixto. Tampoco el 8/8, 9/8, 12/8, etc. podrían expresarse por este sistema fraccionario, con lo que no habría lugar a la métrica indicada.

El problema «psicológico» es diferente: la indicación $3\frac{1}{4}$, por ejemplo, quiere decir «tres negras y media», lo cual es cierto. Pero psicológicamente, al decir «tres negras y media», intuitivamente estamos pensando «tres negras, y después media negra», lo que equivaldría a decir que la parte de subdivisión ternaria (o sea, la «negra y media») estaría siempre al final, es decir, en la tercera parte. Hay que hacer un cierto esfuerzo mental para pensar que la «negra y media» podría ocupar la primera o la segunda partes⁶⁴. Y lo mismo ocurriría con compases como el $5\frac{1}{4}$, el $6\frac{1}{4}$, etc. Estos inconvenientes hicieron que el sistema, pese a sus ventajas, no haya sido unánimemente seguido posteriormente.

13. Grupos especiales en compases mixtos

Ni que decir tiene que cada una de las partes de un compás mixto se comporta a todos los efectos como si lo fuera de un compás puro⁶⁵, y es susceptible de presentar todas sus figuraciones características; entre ellas, debemos contar con la posibilidad de incluir todo tipo de grupos especiales: dosillos, tresillos, cuatrillos, quintillos, etc. Simplemente a título ilustrativo proponemos los siguientes ejemplos:



La inclusión de este tipo de grupos —en estos y en casos mucho más complejos que los precedentes— pueden plantear ciertas dificultades de lectura rítmica ciertamente importantes, pero su uso en nuestro siglo —salvo algún caso muy concreto y aislado— no es en absoluto frecuente hasta música escrita después de 1950. Pospondremos, pues, su tratamiento y práctica hasta el próximo curso, dejando para este IV Curso sólo los casos más sencillos.

⁶⁴ Permítasenos un ejemplo un poco infantil pero muy ilustrativo: si nosotros entramos en una tienda de tejidos y pedimos «tres metros y medio» de una determinada tela, el vendedor, lógicamente, lo que hará será medir primero un metro, después otro, después otro, y después el medio metro, para después cortar. Como mucho (ya un poco rebuscado) mediría primero el medio metro, después un metro, después otro y después otro. Pero lo que es casi seguro que no hará será medir primero un metro, después otro metro, después el medio metro, y después otro metro; ello sería perfectamente posible, pero muy poco «intuitivo».

⁶⁵ Recordamos que *compás puro* es lo contrario de *compás mixto*.

14. Ejercicios de lectura en compases mixtos y de métrica indicada

Una vez que hayas comprendido teóricamente todo lo que hemos expuesto a lo largo de este capítulo, lo realmente importante es que puedas ponerlo en práctica, logrando una lectura precisa y fluida en este tipo de compases. Los ejercicios 19 a 249 y 318 a 334 del libro IV B —además de algunos otros posteriores— te proporcionan abundante material para practicar todas sus diversas fórmulas. Si los trabajas detenidamente, verás que su práctica no es en absoluto difícil.

TEMA 10: GRUPOS ESPECIALES

Ya dijimos en la introducción a esta segunda parte que una característica importante en la evolución de la rítmica musical contemporánea era el uso habitual de los llamados grupos especiales⁶⁶. Su uso en esta época reviste tres características principales:

- Los grupos especiales no serán ya excepción como en el pasado; serán un elemento más, perfectamente codificado y normalizado.
- Se utilizarán muchos más tipos de grupos especiales, y situados en lugares del compás menos convencionales.
- Los grupos especiales tendrán ya un carácter eminentemente rítmico y exacto; pues en música del siglo pasado, cuando aparecía algún grupo de este tipo menos convencional no tenía carácter rítmico, sino meramente ornamental⁶⁷. De ahí la importancia de que aprendamos a leer estos grupos con completa exactitud de medida, como si se tratase de figuraciones ordinarias. Y de ahí también la importancia de su conversión en valores reales, a la que nos referimos en este capítulo.

Ya a lo largo de los anteriores libros de Teoría (I A, II A, III A) nos habíamos referido ocasionalmente a este tipo de grupos, concretándolos en algún caso determinado, según los íbamos practicando en los ejercicios de lectura. Pero ahora, con mayor perspectiva, podremos dar una visión más amplia y rigurosa, que continuaremos en el V A con algunos casos especialmente complejos.

1. Definición y formas

No es fácil encontrar una definición genérica para todos los casos de grupos especiales. Pero la de considerarlos como «una serie de figuras que toman una duración diferente a la que les corresponde por el lugar que ocupan en el compás», pese a ser algo vaga, puede servirnos como aproximación.

En efecto, la característica primera de los grupos especiales es que toman una duración mayor o menor de la que originalmente les correspondería en el compás. Así por ejemplo, en un compás de 2/4, en el que cabrían⁶⁸ sólo 2 negras, por medio de un grupo especial podemos meter⁶⁸ 3 negras. O bien, de que en una parte de 6/8, en la que caben 3 corcheas, la demos por completa incluyendo sólo 2⁶⁹.

Según los criterios tradicionales, pues, un grupo especial lo puede ser bien por exceso, bien por defecto. Se entiende que es *por exceso*⁷⁰ cuando las figuras escritas sobrepasan la capacidad del lugar que ocupan.

⁶⁶ Existen otros muchos términos para este tipo de grupos: *grupos excepcionales*, *grupos de valor excepcional*, *grupos irregulares*, *grupos diferentes*, *grupos irracionales*, etc.

⁶⁷ Por ejemplo, en mucha música romántica para piano; entre ella, mucha música de Chopin.

⁶⁸ En buen castellano, no nos gusta nada los términos *cabere* o *meter* aplicados a duración de figuraciones especiales; si los empleamos es porque realmente son muy «gráficos».

⁶⁹ Ya veremos más adelante que este ejemplo en concreto debe ser matizado en lo referente a su escritura gráfica.

⁷⁰ También llamados *excedentes*.

Por ejemplo, el siguiente cuatrillo es por exceso, porque contiene 4 negras en un lugar en que cabrían sólo 3:



Se entiende que un grupo es *por defecto*⁷¹ cuando la duración total de las figuras que contiene es inferior a la capacidad total del lugar que ocupa. Por ejemplo, el siguiente caso, en el que 2 únicas corcheas ocupan una parte en la que caben realmente 3:



Ahora bien, una vez recordada esta teoría tradicional, apresurémonos a decir que en el planteamiento moderno de este tema, quedan fuera de uso todos los grupos por defecto. En otras palabras, HOY DIA, TODOS LOS GRUPOS ESPECIALES DEBEN ESCRIBIRSE POR EXCESO, o sea, de forma que la suma de los valores empleados sea superior a la del lugar que ocupan (¿Qué hacer, entonces, con ejemplos como el pasado, en 6/8? Para no desviarnos ahora de un camino recto y metodológico, pospongamos este aspecto concreto hasta un poco más adelante).

2. Grupos especiales que duran una sola parte de compás

Comenzaremos por tratar los grupos que duran en total una sola parte de cualquier tipo de compás. Los veremos primero en subdivisión binaria, y después en subdivisión ternaria.

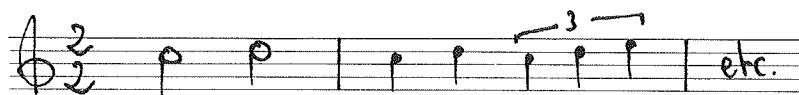
a) En subdivisión binaria

El caso más sencillo se plantea cuando queremos convertir en subdivisión ternaria una parte que es originalmente de subdivisión binaria. No tenemos para ello más que incluir 3 figuras de igual valor, que en total sumen MAYOR DURACION de la que correspondería teóricamente en esa parte. Por ejemplo, en un 2/4, ese tresillo sería, como hemos practicado muchas veces, de corcheas:



⁷¹ También llamados *deficientes*.

Si se tratara de un compás de 2/2, ese tresillo sería de negras, figura inmediatamente superior a las 2 negras que corresponden teóricamente:



Si estuviéramos en un 3/8 medido a 3 partes (es decir, a la corchea) el tresillo que ocupa una parte sería, consecuentemente, de 3 semicorcheas:



Pero lo que realmente importa, por encima de la correcta grafía, es comprender que un tresillo en una parte de subdivisión binaria convierte esa parte en una subdivisión ternaria ocasional⁷². Por consiguiente, cada uno de esos tresillos se comporta exactamente igual que una parte propiamente de subdivisión ternaria, y es susceptible de presentar las diversas figuraciones características de la subdivisión ternaria. En nuestros tres ejemplos anteriores:



Por cierto que, como ya vimos en libros anteriores, cuando estos grupos se presentan con figuraciones de igual duración (es decir, como en los ejemplos primeros), éstos se denominan *grupos regulares*, mientras que son *irregulares* los que —como en estos tres últimos— contienen silencios⁷³ equivalentes de figuras.

Una vez tratado el tresillo que ocupa una parte, nos referiremos al seisillo que ocupa una parte de compás, por ser una consecuencia inmediata de aquél. En efecto, si hemos dicho, por ejemplo, que en

⁷² No confundas este caso con el de los compases mixtos. En primer lugar, porque en este caso las partes del compás son todas iguales, variando la duración de las figuras; mientras que en los compases mixtos son todas las figuras iguales, y lo que varía es la duración de cada parte. En segundo lugar, porque en los compases mixtos es su esencia el contener ambos tipos de subdivisión, mientras que en estos casos propuestos, la inclusión de otro tipo de subdivisión de la propia del compás es un hecho excepcional.

⁷³ Esto requiere una pequeña matización: algunos teóricos consideran *grupo regular* al que contiene todas las figuras o silencios de igual duración, mientras que otros llaman *grupo regular* sólo al que tiene todas las figuras iguales, sin inclusión de silencios; para estos últimos, la aparición de algún silencio en el grupo (aunque sea de igual duración que las figuras propiamente dichas) hace que el grupo sea ya *irregular*. De todas formas, esta apreciación no tiene ninguna trascendencia posterior y es un simple problema «teórico».

2/4 un tresillo de corcheas dura una parte entera, y que cada una de esas corcheas puede desdoblarse en sus 2 semicorcheas, y que cada una de esas corcheas puede desdoblarse en sus 2 semicorcheas,



es evidente que el desdoblamiento de cada una de las 3 corcheas del tresillo en sus 2 semicorcheas, nos da como resultado un grupo de 6 semicorcheas que ocupan el lugar de las 4 semicorcheas que comprenderían una parte de ese compás:



(Observa, por cierto, cómo ese seisillo es de semicorcheas y, en consecuencia, por exceso, como debe ser modernamente)

No existe tampoco inconveniente en que este grupo de 6 semicorcheas que acabamos de denominar seisillo, lo denominemos también simplemente tresillo, pues al fin y al cabo no es sino un tresillo de corcheas en el que todas ellas han sido desdobladas en sus dos semicorcheas:



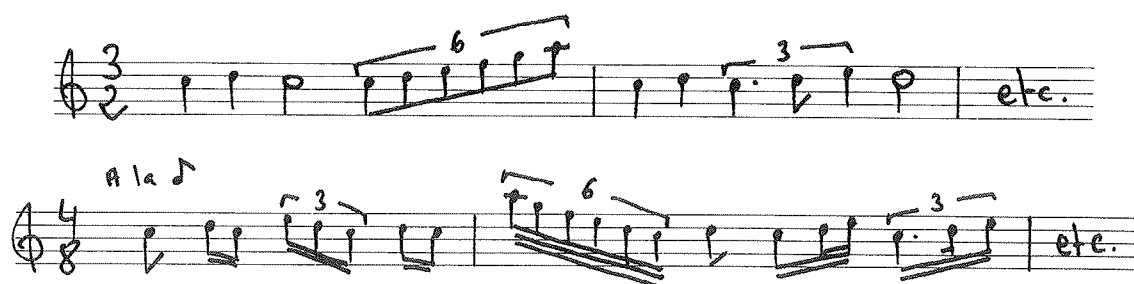
Es importante, como ya advertimos en el libro II A, que no confundas este tipo de seisillo con el doble tresillo de semicorcheas:



pues aunque en ambos casos estemos escribiendo seis semicorcheas en una parte de 2/4, el doble tresillo es el resultado de desdoblar cada corchea real en un tresillo de semicorcheas, mientras que el seisillo lo es de descomponer en dos semicorcheas cada corchea del tresillo:



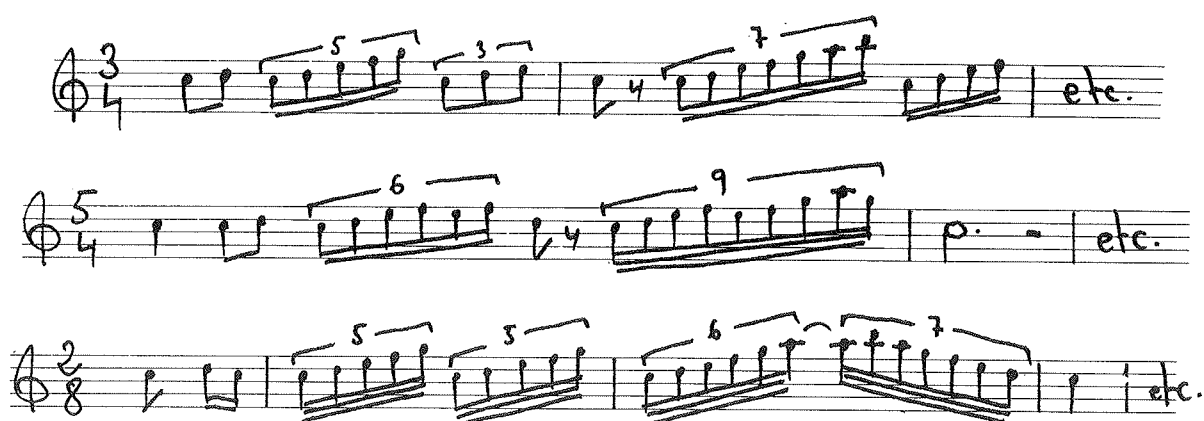
Por supuesto, todo lo que acabamos de decir es perfectamente válido para cualquier otro tipo de compases:



Una vez referido el tresillo —y su consecuencia, el seisillo— que dura una parte de subdivisión binaria, ningún problema nos presenta la utilización de quintillos, sietecillos, nuevecillos, etc. La única dificultad será después su medida exacta, precisa y regular, pero su aspecto teórico es bien sencillo de comprender. Veamos algunos ejemplos:

b) *En subdivisión ternaria*

Los grupos especiales que duran una parte en un compás de subdivisión ternaria se rigen por los mismos criterios que los ya vistos para la subdivisión binaria:



Sólo un caso plantea una cierta polémica, no en su esencia sino en su escritura: el caso del dosillo en una parte de subdivisión ternaria. Algo de ello ya mencionábamos en las páginas 17 y 18 del libro II A, por lo que aquí sólo añadiremos una cierta perspectiva genérica. El problema es el siguiente:

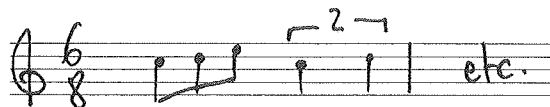
Si cuando, por ejemplo, en un compás de 2/4 queremos introducir una subdivisión ternaria ocasional —un tresillo— se la «pedimos prestada» a su equivalente de 2 partes de subdivisión ternaria —el 6/8— y, en consecuencia, ese tresillo lo escribimos en corcheas,



parecería lógico que el proceso fuera también a la inversa; es decir, que al escribir un dosillo en 6/8, se lo «pidiésemos prestado» al 2/4 y, en consecuencia, ese tresillo lo escribiésemos de corcheas:



De hecho, así se hizo en el pasado y así lo encontrarás en miles y miles de casos de música real. Pero ello choca con el criterio actual —es el único caso conflictivo— de escribir siempre los grupos especiales por exceso, pues tal dosillo de corcheas es un grupo por defecto. Desde el criterio moderno, los referidos dosillos deberían serlo de negras, y no de corcheas:

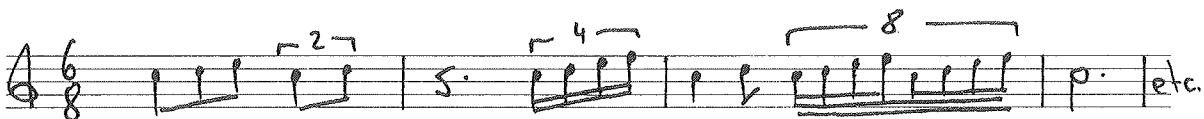


Alguien nos podría argumentar una tercera posibilidad: la de no escribir propiamente dosillos, sino dos corcheas con puntillo, figuración que APARENTEMENTE es igual a un dosillo:



Pero esta igualdad es sólo aparente, pues la figuración precedente no es idéntica a un dosillo: el dosillo cambia la subdivisión original del compás y convierte su parte en subdivisión binaria. Mientras que la figuración con puntillo como la que acabamos de presentar respeta la subdivisión ternaria original; simplemente se sirve de una síncopa para presentar dos figuras iguales.

Todo este conflicto trae una consecuencia —como ya adelantábamos en el II A— de cara a los cuatrillos, ochocillos, etc.; pues si los dosillos los consideramos como de corcheas, los cuatrillos y ochocillos deberán ser de semicorcheas y fusas, respectivamente. Pero si los hemos considerado como de negras —criterio moderno— los cuatrillos y ochocillos serían de corcheas y semicorcheas, respectivamente:



De hecho, ambos casos se dan en la música real, y dejamos a tu criterio la elección de tipo de escritura. Pero lo que nunca deberemos escribir son grupos especiales como los que aparecen en el siguiente ejemplo, por ser inconsecuentes e ilógicos; cuando, a veces, algún compositor poco experimentado escribe este tipo de figuraciones, crea confusión entre los intérpretes:



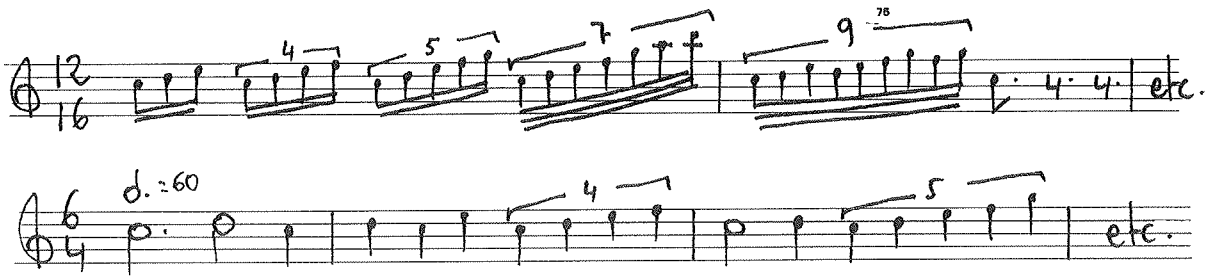
Ahora veremos esa dualidad de escritura, referida correctamente a otro tipo de compases y supuestos:



Por lo demás, nada nuevo hay que decir sobre los quintillos, sietecillos, nuevecillos en subdivisión ternaria, sino recordar que siempre deben escribirse en el tipo de figuras inmediatamente superior a la «capacidad» del lugar que ocupen en el compás. Veremos algunos ejemplos:

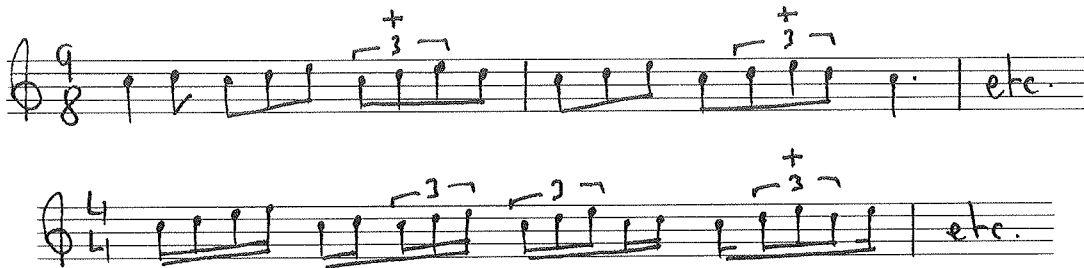


⁷⁴ Modernamente, algunos compositores han introducido la posibilidad de escribir una pieza musical o fragmento íntegramente en quintillos de parte, y en sus equivalencias. Lo que subyace detrás de esa innovación es la posibilidad de que de aquí a unas décadas haya que dar carta de naturaleza a la *subdivisión quinquinaria* (o *quinaria*, si se prefiere), de la misma manera que existe la subdivisión binaria y la ternaria.



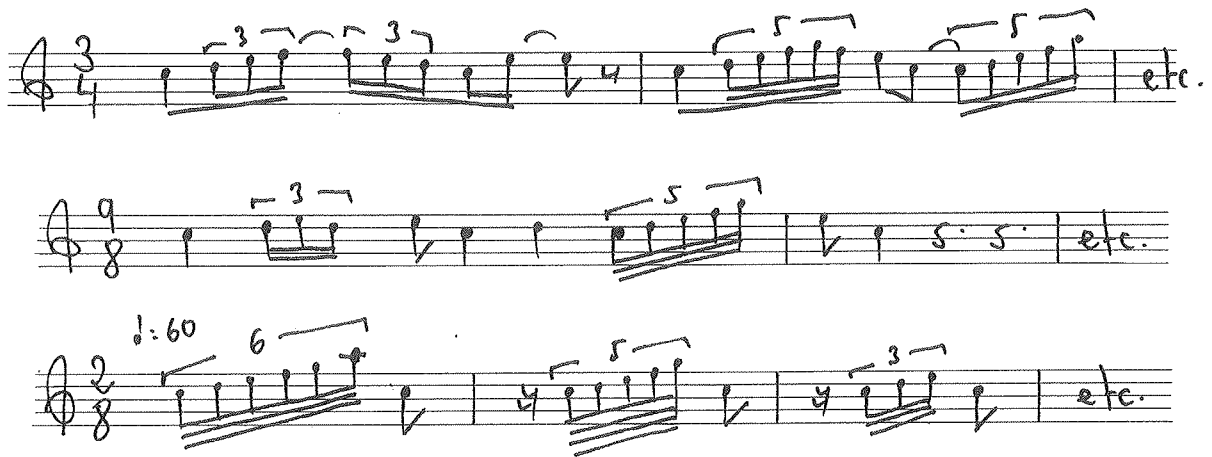
3. Grupos especiales que duran menos de una parte de compás

Tampoco presentan dificultad teórica los grupos que duran menos de una parte en cualquier tipo de subdivisión. De los más usuales —evitando fórmulas rebuscadas, poco o nada utilizadas en el periodo tratado— acaso sólo dos presentan alguna dificultad de lectura: son los dos que señalamos con una cruz en los siguientes ejemplos:



En efecto, la localización inhabitual de los dos tipos de tresillos señalados hacen que su lectura no sea muy cómoda. Su práctica, incluyendo algunas variantes más complicadas, la realizaremos en el libro V B.

Por lo demás, he aquí algunos ejemplos de grupos especiales que duran menos de una parte de compás, y de los que incluimos numerosos ejercicios en el libro IV B:



⁷⁵ Los *nuevecillos* pueden tener una doble consideración: como grupo especial convencional de nueve novenos, o bien como tresillo de tresillos, según mencionaremos en seguida.

4. Grupos especiales que duran más de una parte de compás

Algo menos intuitivos suelen ser los grupos especiales que duran más de una parte, pues suelen implicar una serie de modificaciones en la manera de «sentir» cada una de sus partes. Nos explicaremos con unos cuantos ejemplos:

Tresillos de negras que duran 2 partes en compás de 2/4 y similares⁷⁶. Nos referimos a este caso, ya recogido en anteriores libros A:



Es importantísimo volver a insistir en que esta figuración está implicando, para su correcta lectura, una subdivisión ternaria en cada una de las 2 partes del compás 2/4. Debemos, pues, descomponer en 3 tercios (es decir, en un tresillo de corcheas) cada una de las partes del 2/4. Es decir:



Este planteamiento nos puede llevar a una pregunta que, aunque pueda parecerte excesivamente teoricista, tendrá grandes consecuencias estéticas: ¿constituye o no síncopa la segunda negra de tal tresillo de negras? No es fácil responder a esto, pues existen dos argumentaciones diferentes, de las que tú mismo debes extraer las consecuencias que más te convenzan:

Por una parte, si consideramos que un tresillo de negras en un 2/4 es el equivalente a escribir lo siguiente:



—es decir, dos tresillos de corcheas, con las dos corcheas centrales ligadas—, es evidente que estamos ante una síncopa. Sería el mismo caso que cuando en 6/8 se nos presentan 3 negras reales⁷⁷ seguidas. En este caso, evidentemente, la segunda negra es una síncopa, pues se ataca en una fracción de parte más débil que aquella sobre la que se prolonga.

Pero existe un razonamiento contrario a esta tesis, que es bastante más actual: visto con cierta perspectiva, introducir un tresillo de negras en un 2/4 no es sino introducir un grupo de 3 elementos iguales, que funcionan, a efectos de acentuación, como si constituyeran un compás independiente, es decir, con la primera parte más fuerte, la segunda más débil, y la tercera, la más débil de todas. En otras palabras, es como si introduyéramos un compás de 3/4 ocasional en la duración total del 2/4. Representado gráficamente, sería algo así como lo siguiente:

⁷⁶ Insistimos en que tomamos el compás de dos partes simplemente como representación de cualquier otro compás de otro número de partes.

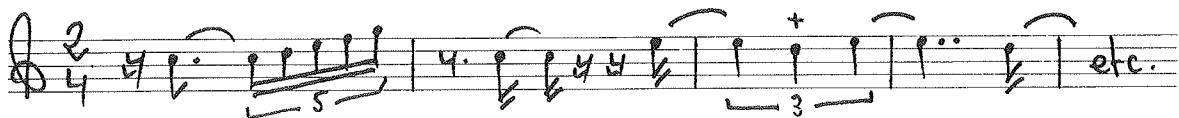
⁷⁷ Recuerda que llamamos figuras *reales* a las que no son integrantes de un grupo especial.



Si consideramos, pues, que el tresillo de negras funciona de esta manera, está claro que la segunda negra no constituye síncopa alguna.

¿Con cuál de las dos teorías quedarse? Tú tienes que extraer tu propia opinión, pero nosotros diríamos que ello depende del contexto estilístico en el que se halle este tresillo: si estamos en una música en la que la sensación de pulso simétrico y constante (las 2 partes del 2/4, en este caso) se presentan muy claramente —lo cual ocurre, por regla general, en la música convencional o del pasado—, la negra en cuestión sí constituye síncopa, pues «cabalga» entre 2 partes diferentes. Si por el contrario, el discurso musical presenta una rítmica irregular, con claro divorcio entre la rítmica musical y la métrica de los compases, nos inclinaremos a pensar que tal tresillo funciona como un todo de 3 partes completas, y en consecuencia, el oído no lo apreciará como síncopa.

Resumiendo: nos inclinamos a pensar —aunque el tema, como ves, es subjetivo— que en el primero de los siguientes ejemplos, la negra marcada constituye una síncopa, pero no así en el posterior:



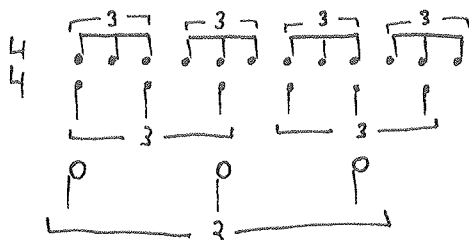
Estas teorías comentadas son válidas también, evidentemente, para cualquier tresillo que cabalga sobre dos partes de cualquier otro tipo de compás:



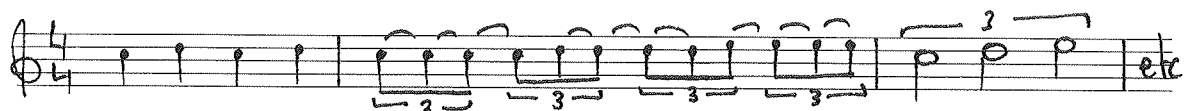
Nos referiremos ahora al tresillo que ocupa no 2 sino 4 partes de subdivisión binaria, por ejemplo, del 4/4⁷⁸:



Esta es, evidentemente, una figuración consecuencia de la de tresillos de negras sobre dos partes, antes referidos. Muchas veces, el músico lee esta figuración «a ojo», pensando que su lectura exacta es muy difícil. Nada más equivocado, pues su conversión en valores sencillos es bien cómoda:



Los ataques de cada una de las blancas de este tresillo coinciden, como ves, con la primera corchea del primer tresillo de corcheas, con la segunda del segundo, y con la tercera del tercero. Por consiguiente, para su correcta ejecución está implicando la subdivisión del 4/4 en tresillos de corcheas:



Tanto los tresillos de negras como los de blancas pueden, evidentemente, presentarse no en su composición perfecta y regular, sino conteniendo equivalencias y desdoblamientos. El siguiente ejemplo nos muestra en el espacio superior un supuesto ejercicio de este tipo, y en el inferior su transformación en valores más sencillos, para que puedas descomponerlo teóricamente, si tienes alguna duda. Observa sobre todo cómo se producen algunos cabalgamientos entre compases, y cómo se sitúan las líneas divisorias:

⁷⁸ Observa que este tresillo lo escribimos ya de blancas, para que resulte ser un grupo por exceso.

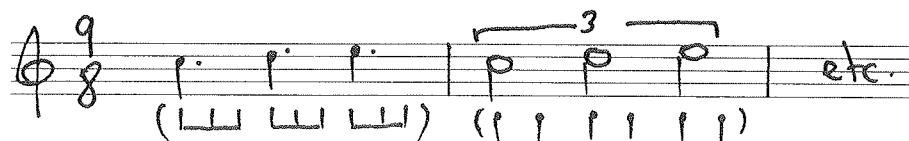
Ahora presentaremos otro ejercicio con el mismo fin, pero en compases cuya unidad de pulso es la corchea. Al fin y al cabo, el sistema es el mismo que en el ejemplo anterior, pero reducidas todas las figuraciones a la mitad de duración:

Antes de terminar con este tipo de tresillos, presentaremos un ejemplo muy singular:

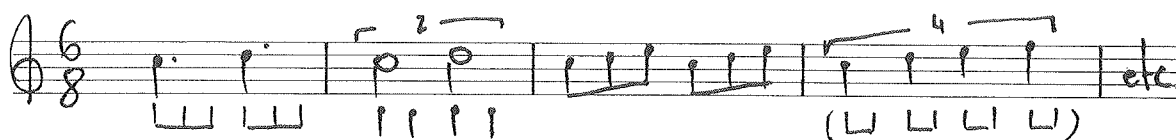
Puede parecer extraño —e inútil— este tresillo, pues cada una de sus partes coincide exactamente con cada una de las partes del compás 9/8. Pareciera que la figuración anterior equivaldría idénticamente a ésta:

⁷⁹ Este ejemplo es muy curioso, y está tomado de una figuración encontrada en una partitura de 1939. Observa que, pese a su aparente complejidad, la corchea resulta atacada simplemente al comienzo de la tercera parte del compás.

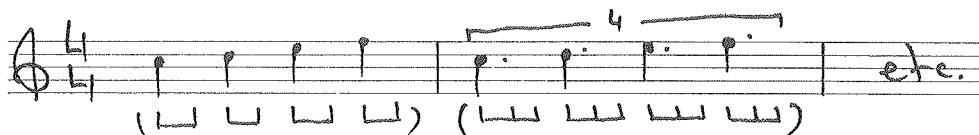
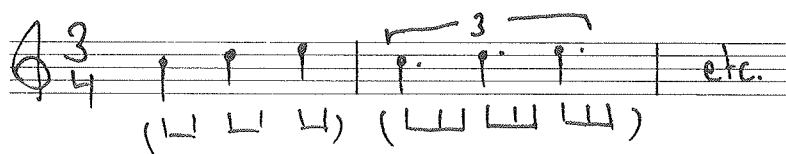
Pero no es así: en el compás de 9/8 en su forma ordinaria (ejemplo último), cada una de las notas está dejando sentir internamente una subdivisión ternaria, como corresponde a tal compás. Pero en el tresillo de blancas, cada una de estas blancas está dejando sentir internamente dos negras, por lo que cada una de las notas está implicando una subdivisión binaria. En el siguiente ejemplo aclaramos esto que decimos, precisando entre paréntesis la subdivisión sobreentendida:



Esto es, pues, algo que podríamos denominar «grupo especial psicológico»⁸⁰. Lo mismo ocurriría en casos como los siguientes:



Puestos ya a «rizar el rizo», cabría considerar el caso contrario: el dosillo o tresillo de negras con puntillo en los compases 2/4 ó 3/4:



⁸⁰ Perdón por lo «redicho» de la expresión, pero es el mejor término que se nos ocurre.

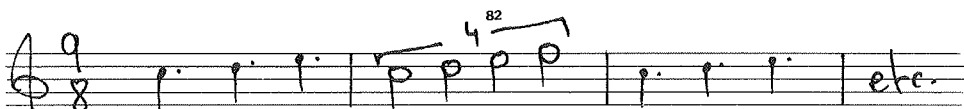
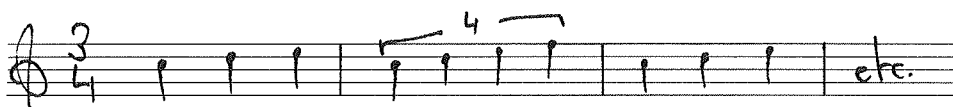
Con ellos queremos indicar lo contrario que en los compases anteriores, es decir, que cada una de las notas del grupo está dejando sentir internamente una subdivisión ternaria. Pero lo cierto es que éstas son figuraciones extrañísimamente utilizadas en la práctica real, y es poco más que una especulación teórica⁸¹.

Cuadrillos

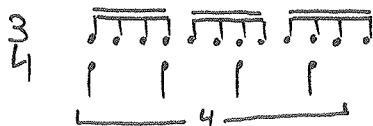
De los diversos casos frecuentes que se nos pueden presentar de cuadrillos que ocupan dos o más partes, sólo el caso del cuadrillo sobre 3 partes nos va a requerir atención particular, pues los demás son bien sencillos, como lo demuestran los siguientes ejemplos:



El cuadrillo que ocupa 3 partes puede presentarse tanto en subdivisión binaria como ternaria. Los prototipos serían los siguientes ejemplos:



En ambos casos, la resolución va a ser la misma: si tenemos que «meter» 4 figuras donde sólo «cabem» 3, el único método será dividir cada parte del compás en cuartos de parte, y dar a cada nota del cuadrillo 3 de esos cuartos de parte. Esquemáticamente:



⁸¹ En todo caso este tipo de consideraciones nos parecen muy útiles didácticamente, por estimular una cierta «gimnasia mental» sobre rítmica y métrica.

⁸² Observa que el cuadrillo en 3/4 lo escribimos de negras (figura inmediatamente superior a la correspondiente, para que pueda ser grupo por exceso), mientras que en el 9/8 hemos de escribirlo de blancas con el mismo fin.

Así pues, un cuatrillo de estas características está implicando —esté en el compás en el que esté— una subdivisión binaria sobre las partes del compás original.

Véase la diferencia, pues, entre estas dos escrituras:



Las dos fórmulas precedentes no son idénticas, aunque pudiera parecerlo: en la primera se están produciendo una serie de síncopas que en la segunda no existen⁸³.

Por último, veamos otros tipos de cuatrillos que ocupan 3 partes, sobre otro tipo de compases. Incluso, como verás, algunos cabalgan entre varios compases:



⁸³ Recuérdese sobre esto lo ya dicho al hablar de la subdivisión que está implicando cada uno de ellos.

Quintillos, seisillos, sietecillos, etc. Tratamiento general.

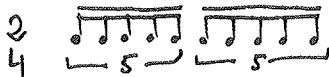
Una vez referidos los grupos especiales más frecuentes, y su transformación en valores más sencillos, podemos deducir una teoría general que nos valga para medir exactamente cualquier tipo de grupo especial que dure más de una parte. Su aplicación es bien cómoda, por estar basada en una pequeña operación matemática; pero hemos de advertir que estas transformaciones —indiscutibles teóricamente— presentan en algunos casos concretos una aplicación que no es demasiado práctica ni sencilla, como ahora veremos.

Esta transformación se basa esencialmente en encontrar siempre el *mínimo común múltiplo* entre las partes del compás que abarcan el grupo especial, y el número de figuras que contiene el grupo especial. A partir de ahí, la transformación es sólo un simple problema matemático. Veamos algunos ejemplos:

Supongamos que queremos hallar la equivalencia por partes del siguiente quintillo:



Deberemos hallar el mínimo común múltiplo entre el número de partes del compás —2— y el número de figuras del grupo —5—: tal mínimo común múltiplo es 10, lo que nos indica que habremos de dividir todo el compás en 10 fracciones iguales, o, lo que es lo mismo, cada parte en 5 partes iguales, lo que equivale a decir cada parte en quintillos de semicorcheas:



Una vez hecha esta subdivisión, está claro que cada corchea del quintillo que pretendemos encajar durará 2 semicorcheas de estos quintillos. Gráficamente:



Así pues, para practicarlos correctamente, habremos de sentir 5 fracciones en cada parte, y luego ligar las notas de 2 en 2. Este ejercicio siguiente es muy útil para practicar en nuestro trabajo diario de clase:



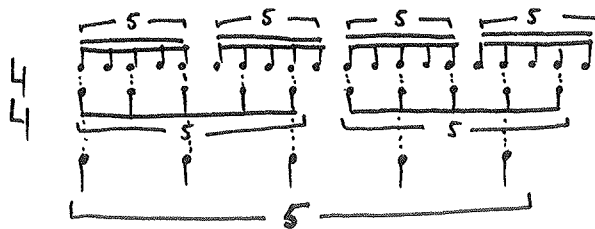
Si lo que pretendiésemos, en otro ejemplo, fuese hallar la equivalencia en quintillos de negra en un 4/4, es decir:



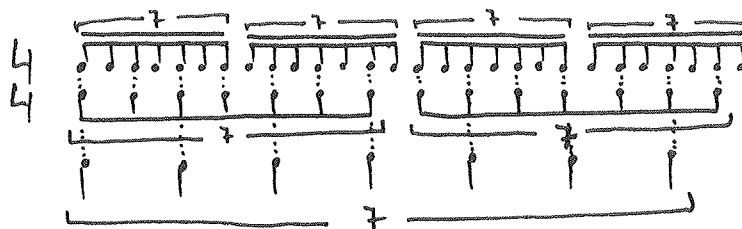
deberemos hallar el mínimo común múltiplo entre 4 (número de partes) y 5 (número de figuras iguales): el resultado es que debemos dividir el compás en 20 partes, o lo que es igual, cada una de las 4 partes en 5 fracciones:



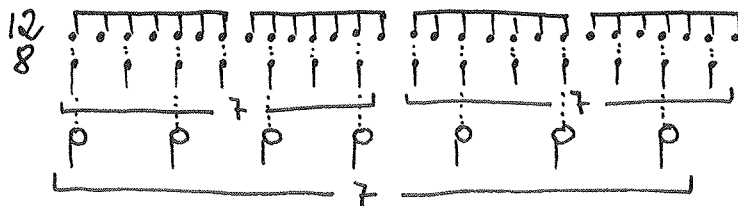
Resumiendo los dos ejemplos anteriores, fíjate cómo quedaría un compás de 4 partes con su descomposición progresiva en quintillos de semicorchea, de corchea y de negras:



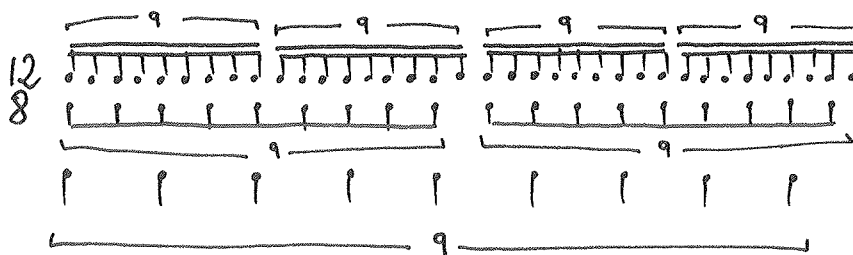
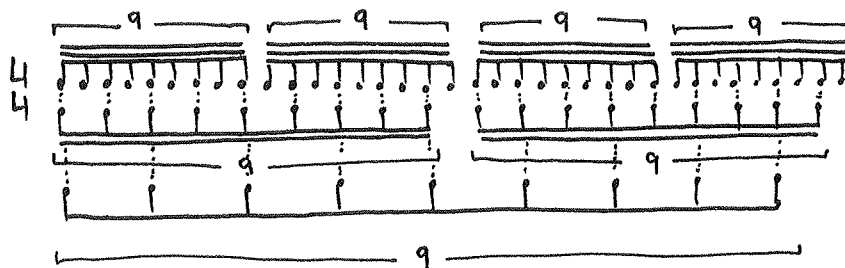
Veremos ahora esto mismo aplicado a sietecillos. He aquí el cuadro de sietecillos en 4/4:



que sería idéntico para el 12/8, sólo que escrito siempre por exceso:

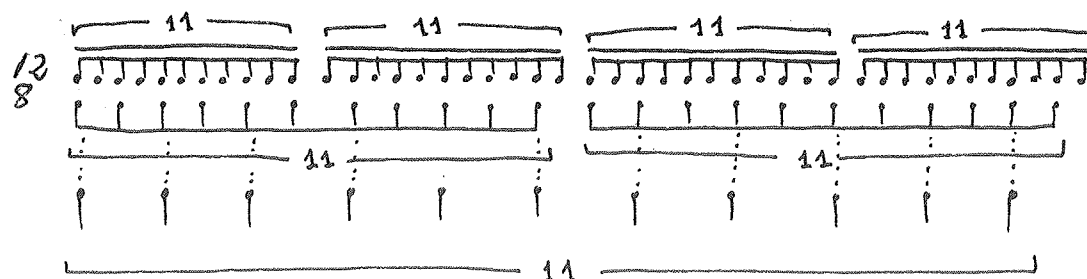


El mismo cuadro referido ahora para los nuevecillos, en ambas subdivisiones:



Extrapolando estos casos que hemos visto, veremos ahora una transformación teórica de un grupo más rebuscado. Por ejemplo, un onceillo de negras en un compás de 12/8. Si el onceillo contiene 11 figuras, y el 12/8 contiene 4 partes, deberemos dividir todo el compás de 12/8 en cuarentaicuatros, pues el

mínimo común múltiplo de 11 y 4 es 44. Para dividir todo el compás en 44 fracciones iguales, debemos partir cada parte en 11 fracciones iguales, o lo que es lo mismo, en onceillos de semicorcheas; después, ligar las semicorcheas de 2 en 2. Ello nos dará la equivalencia por cada parte del onceillo buscado:

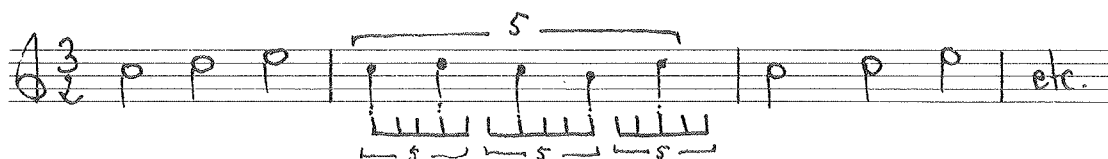


Lo que ocurre es que, como decíamos unas líneas atrás, transformaciones como ésta sólo son útiles en la práctica cuando el tempo es moderado y podemos «controlar» perfectamente el ritmo de onceillos en cada parte. En un tempo muy veloz, es extremadamente difícil leer la antedicha transformación en partes.

Un ejemplo más: hallemos la equivalencia por partes de un quintillo de blancas sobre un compás de 3/2:



El mínimo común múltiplo entre 5 (quintillo) y 3 (número de partes) es 15. Para partir todo el compás 3/2 en 15 partes iguales, habremos de subdividir cada parte del compás en 5 quintos, que en este caso serían un quintillo de corcheas. Una vez que tenemos el compás dividido en 15 fracciones, para acoplar un quintillo, debemos atacar una blanca de quintillo cada 3 corcheas de quintillo:



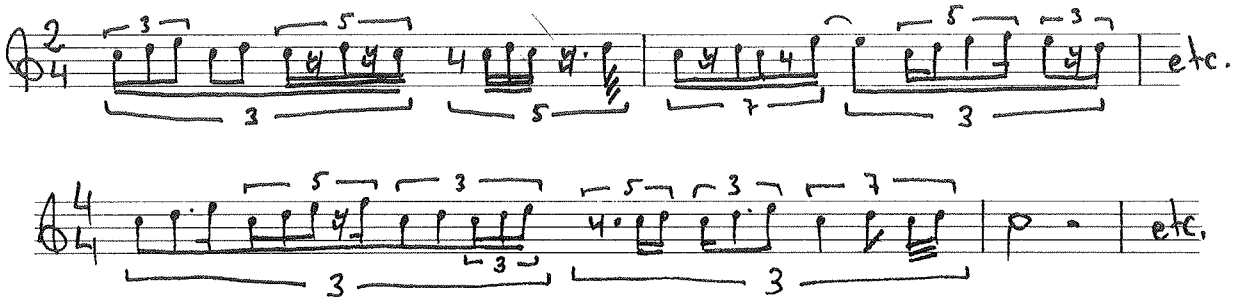
Y así podríamos poner todo tipo de ejemplos. De todo ello deducirás que este tipo de grupos, que antaño se medían más o menos «por aproximación» debido a su carácter generalmente ornamental, hoy día deben leerse transformándolos siempre a su exacta equivalencia por partes y leyéndolos después con toda exactitud. No es menos cierto, como hemos reconocido antes, que en tiempos vivos, algunos de ellos no son nada fáciles de leer de esta forma. Pero incluso en esos casos extremos, la descomposición teórica según el mínimo común múltiplo te ayudará a entender y ajustar la localización esquemática de cada nota del grupo especial.

5. Grupos formados a su vez por grupos especiales

Si hemos admitido que cada una de las notas de grupo especial es susceptible de descomposición en sus posibles equivalencias, por ejemplo:



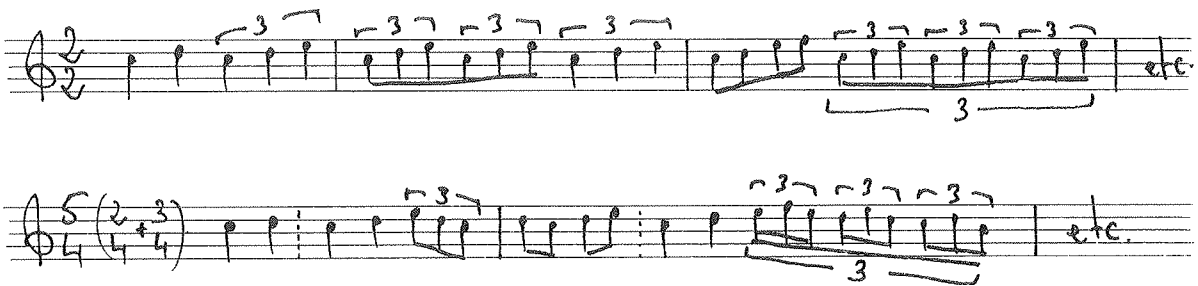
nada impide que en esas equivalencias y desdoblamientos se empleen a su vez otros grupos especiales, dando como resultado grupos especiales breves que forman parte de un grupo especial mayor. A continuación presentamos algunos casos como ilustración teórica de este tema, aunque sin ánimo de que los leas por ahora con exactitud, pues algunos no son de práctica nada fácil:



Por este IV curso, nos contentaremos con practicar el caso de los tresillos que forman parte de otros tresillos, que es quizá el caso más sencillo de este tipo. En el siguiente ejemplo, cada una de las notas de un tresillo de corcheas es desdoblada a su vez en tresillos de semicorcheas. Cuando se desdoblan las tres corcheas del tresillo, estamos ante un *tresillo de tresillos*⁸⁴:



El próximo ejemplo plantea el mismo caso, llevado a otras unidades de parte:



⁸⁴ Como dijimos antes, la consideración del *tresillo de tresillos* no es exactamente la misma que la del *nuevecillo* propiamente.

Otros casos de grupos especiales formando parte de otros grupos especiales, los pospondremos en su tratamiento hasta el libro V A, así como los grupos complejos sobre compases mixtos⁸⁵.

6. Grupos especiales sincopados y grupos especiales en compases mixtos:

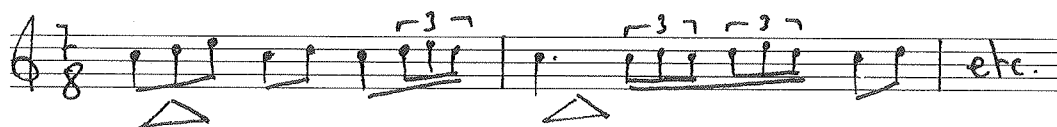
También estos dos recursos deben quedar aplazados en su práctica hasta el próximo curso, por no ser habitual su práctica hasta música bien reciente. Como introducción previa, adelantamos que llamamos *grupo especial sincopado* a casos como los siguientes:



Y *grupos especiales en compases mixtos*, como su nombre indica, a supuestos como los siguientes:



Únicamente verás en el libro IV B algunos casos muy claros y sencillos de grupos especiales en compases mixtos, cuya práctica no plantea ningún problema:



Sobre otros casos complejos, repetimos, volveremos a referirnos en el próximo curso.

⁸⁵ Hay sólo un ejemplo en el libro IV B en el que sí incluimos dificultades de este tipo: es el número 377, por ser muy característico de una obra importantísima, escrita dentro del periodo al que está referido este libro: *Petrouchka* (1912), de Igor Stravinsky.

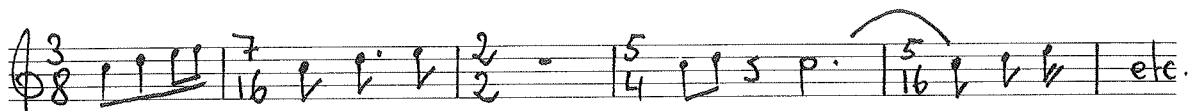
TEMA 11: CAMBIOS SISTEMATICOS DE COMPAS. ACENTOS EXCEPCIONALES. POLIRRITMIA. POLIMETRICA.

Los conceptos de «cambio sistemático de compás», «acentos excepcionales», «polirritmia», etc. son en realidad conceptos diferentes, pero poseen tal cantidad de interrelaciones, que preferimos tratarlos en un mismo capítulo. Verás cómo cada una de estas materias complementa un aspecto de las demás, y que el estudio conjunto es el más adecuado.

1. Cambios sistemáticos de compás

Al decir que vamos a tratar ahora los cambios sistemáticos de compás, no queremos significar que nos vayamos a referir a los casos en que, tras un discurso musical en un determinado compás, el siguiente periodo se desarrolle en otro tipo de compás. A lo que nos referiremos es a los casos en que la diversidad y alternancia de compases forma parte de la propia esencia rítmica de un discurso.

En efecto, una de las características rítmicas de mucha música de la primera mitad de nuestro siglo es la irregularidad de su pulsación rítmica, o sea, la no simetría de acentos, y que se logra —entre otros posibles procedimientos— cambiando constantemente de compás. No hace falta rebuscar mucho para encontrar pasajes rítmicos como el siguiente:



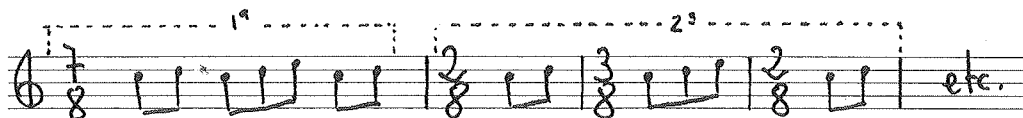
Algo de este tema ya lo habíamos adelantado en anteriores libros de teoría; ahora nos centraremos con mayor profundidad. Empecemos por decir que, mientras no se indique lo contrario, debemos entender que un cambio de compás de estas características se realiza siempre en igualdad de figuras, no de partes; es decir, que la corchea de un compás es igual a la corchea del anterior y del siguiente; que la semicorchea de un compás es la misma que la del anterior y del siguiente, y así sucesivamente. Será, pues, la duración de cada parte la que pueda variar en cada caso. En los dos próximos supuestos, todas las figuras tienen siempre la misma duración; varía, claro, la distribución por partes y su acentuación.



A los ejercicios de este tipo que ya habíamos practicado en el anterior curso, añadiremos ahora la posible inclusión de compases mixtos. No tiene mayor problema que el de acostumbrarnos a su práctica:



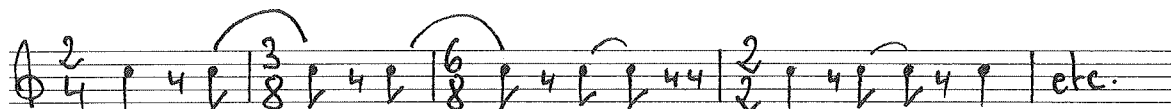
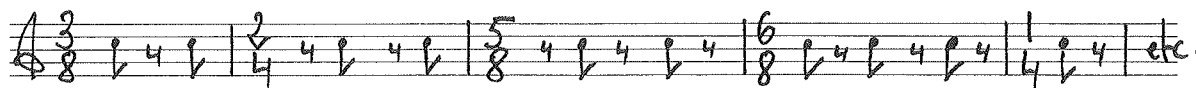
Fijate bien —esto es muy importante— en la acentuación que realmente corresponde en los compases mixtos, pues siempre la primera parte debe llevar más acentuación que la o las siguientes. No olvides que, en principio, siempre las primeras partes de cada compás tienen mayor acento que las demás. Si un compositor escribe, por ejemplo:



está clara la acentuación diferenciada que pretende: en el primer compás, la nota marcada con una cruz tiene acento más fuerte que las que hemos marcado con una raya, que son las más débiles; pero en la continuación, las tres notas que llevan cruz poseen la misma acentuación (fuerte) por ser las tres primeras partes de compás. No son iguales, pues, las dos escrituras que hemos propuesto: la primera tiene un solo acento fuerte, y la segunda tiene tres acentos fuertes. En consecuencia, intenta diferenciarlas en su resultado sonoro cuando las practiques en el libro IV B. En general, debes tener estos aspectos de acentuación siempre bien presentes para acentuar cada compás conforme a sus acentuaciones internas características. Si acentúas todas las partes por igual, pierde todo su sentido la diversidad de tipos de compás empleada. Otra cosa es el caso en que debe prevalecer la rítmica concreta de cada pasaje sobre la acentuación teórica de cada parte de compás, en cuyo caso se produce la pérdida completa de la acentuación característica de las partes y fracciones de cada compás.

Veamos algunos casos especiales de ejercicios de este tipo, que planteamos en el libro IV B:

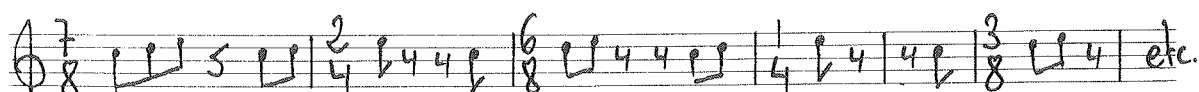
El primero se produce cuando una misma nota —o grupo de notas— se repite ostinadamente a una distancia constante, pese a que el tipo de compás sea variable. De los ejemplos que siguen, la corchea del primero se repite siempre a distancia de un silencio de corchea. En el segundo, una corchea se repite siempre a distancia de 2 silencios de corchea. Y en el tercero, es una negra la que se repite siempre a distancia de un silencio de corchea:



⁸⁶ A esos casos nos referiremos, por ejemplo, al hablar de la rítmica en la música atonal y del dodecafonismo.

En casos como los precedentes, el ostinato rítmico ha de tener primacía sobre los compases en los que se inscribe, que pierden así sus relaciones características de partes y fracciones fuertes y débiles. Todas las notas de cada ejemplo anterior deben sonar, pues, idénticas entre sí, con independencia del punto del compás en el que se encuentren.

Una variante de lo anterior se produce cuando no es una, sino un grupo de notas las que se repiten en forma de ostinato. En el primero de los siguientes supuestos, por ejemplo, es una secuencia⁸⁷ de 2 notas la que se repite a distancia regular; en el segundo es una secuencia de 3 corcheas y en el tercero es una secuencia de 4 corcheas, en este caso sin separación alguna:



Estos casos referidos constituyen ya claramente una situación de polirritmia, y como tales volveremos sobre ellos en el final de este mismo capítulo. Pero insistiremos aún una vez más en que en estos casos sí se produce la pérdida de la acentuación métrica propia de los compases en los que se insertan estos diseños, en beneficio de las características rítmicas de cada diseño. Incluso, el tercer y último de los anteriores ejemplos se escribe muy frecuentemente de la siguiente manera, en la que queda aún más evidente la preponderancia de la rítmica de cada grupo:



Para esquemas rítmicos como los precedentes, a veces el compositor prefiere además destacar con una ligadura cada grupo cíclico, lo que refuerza lo que venimos diciendo:



⁸⁷ Llamamos *secuencia* a la repetición de una célula concreta.

E incluso, a veces, con un acento, con o sin paréntesis⁸⁸:



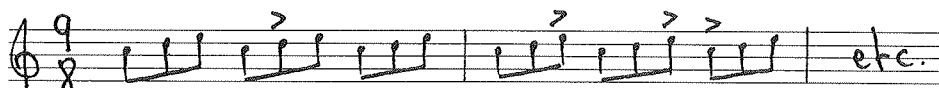
2. Acentos excepcionales o irregulares

En varias explicaciones anteriores hemos puesto un pie en el tema al que ahora nos referiremos: la posibilidad de que un diseño rítmico se vea enriquecido con acentos excepcionales en partes del compás que no son las habituales. Estos acentos dislocan la estructura rítmica habitual de cada compás, e insisten en la preponderancia del aspecto rítmico del diseño musical sobre el métrico o del compás en el que se inscriben. Veamos algunos ejemplos de diversas localizaciones y utilización de acentos.

Este primero plantea simplemente una acentuación rítmica diferente de la original de un 4/4:



Un ejemplo similar, en 9/8:



En el siguiente, los acentos van marcando un cierto ritmo de subdivisión ternaria en un compás de subdivisión binaria como es el 4/4:



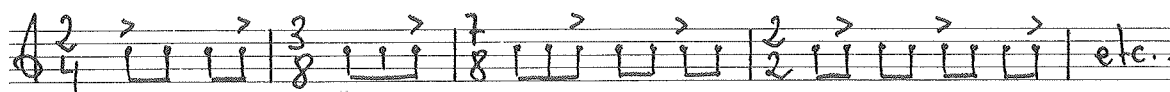
En este próximo, los acentos van formando un 12/16 inscrito en cada compás de 3/4⁸⁹:



⁸⁸ Tácitamente se entendería que el acento con paréntesis nos estaría reforzando lo que decimos, es decir, que los acentos rítmicos son los del comienzo de cada ostinato. El acento sin paréntesis nos indicaría tácitamente que, además, hay que apoyar la primera nota de cada grupo con un cierto acento real.

⁸⁹En efecto, pues resulta un segundo compás con 12 semicorcheas acentuadas de tres en tres.

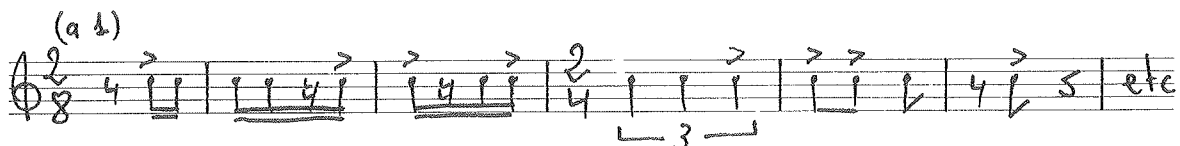
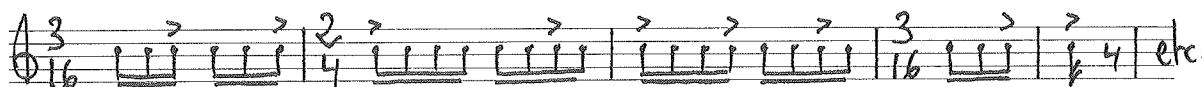
Observa cómo los acentos del siguiente compás van determinando un grupo de 3 corcheas ostinadamente, independiente del compás en el que está escrita la música. Este y los siguientes ejemplos están muy en la línea de los «ostinatos rítmicos» que vimos al final del apartado anterior; los acentos refuerzan aquí el comienzo de cada grupo rítmico:



En el renglón siguiente, cada acento señala el inicio de un 5/8 real, pese a que la métrica no sea la de tal compás:



Otros muchísimos casos se pueden citar de utilidad de este tipo de acentos. Es evidente, además, que este tipo de acentos no tiene por qué utilizarse siempre en figuraciones regulares, como hemos hecho nosotros en todos los ejemplos anteriores. Las siguientes líneas nos muestran figuraciones diversas en las que los acentos añaden interés rítmico por lo excepcional y «estratégico» de su colocación:



En los ejercicios 250 al 282 del cuaderno IV B tienes abundante material para practicar este tipo de acentos. Como ves, su descripción teórica no presenta ningún problema, pero quizá sí su correcta lectura exacta y fluida. No dejes, pues, de practicar esas páginas con todo detenimiento.

3. Polirritmia

Etimológicamente, polirritmia significa «pluralidad de ritmos». En su acepción más genérica entendemos, en efecto, que un polirritmo es una situación musical en la que intervienen simultáneamente más de un ritmo diferente. En este sentido, estaríamos ante una polirritmia en ejemplos como el siguiente, pues cada una de las voces realiza un ritmo diferente a la otra:



Aun siendo esto cierto, en una acepción más precisa y moderna, solemos entender por polirritmia la simultaneidad de ritmos diferentes no sólo en su configuración sino en su auténtica «manera de ser» o «sentido interno». Desde este punto de vista, el ejemplo anterior no tendría interés como polirritmo, pues ambos ritmos, aunque de figuración diferente, pertenecen a una misma estructura rítmica: ambos determinan un 4/4, con figuraciones idénticas en cada parte, respetando ambos la subdivisión propia del compás en que se inscriben, ninguno ofrece ninguna acentuación inhabitual, etc.

Por contra, el siguiente ejemplo, aun siendo más sencillo, cabe considerarlo más propiamente como polirrítmico: la línea inferior ejecuta un ritmo de subdivisión ternaria que crea una diferencia o choque con el ritmo de la voz superior:



Entiéndase bien, pues, que el que se dé una situación de polirritmia no es un problema necesariamente de mayor complejidad de estructura, sino de diversidad de naturaleza de cada uno de los ritmos. Desde este punto de vista planteamos siempre este estudio.

Polirritmia a una sola voz

Paradójicamente, puede darse el caso de que una sola línea melódica plantee un discurso polirrítmico, si dos ritmos (o eventualmente, más) de naturaleza diferente son enfrentados entre sí. Este aparente contrasentido —el que una sola voz pueda presentar dos ritmos contrapuestos— se da, por ejemplo, en casos como el siguiente:



En este ejemplo, las alturas de las notas nos van determinando un ritmo de subdivisión binaria —en semicorcheas— que coincide con el 3/4 escrito; pero los acentos aplicados a determinadas notas —he aquí una implicación del tema de los acentos con el de los polirritmos— nos va determinando un ritmo de 3 semicorcheas por parte, que se repite cada cuatro acentos. Fíjate que realmente en el ejemplo anterior se está superponiendo un compás de 3/4 —el escrito— a uno tácito en 12/16; esquemáticamente, pues, el ejemplo anterior representa la siguiente polirritmia:



Otro ejemplo bien sencillo: un 12/8 que deja entrever claramente un 6/4:



Aquí, el esquema interno sería el siguiente:



Por supuesto, recurriendo a grupos especiales, las posibilidades son mucho mayores. Por ejemplo:



El esquema polirrítmico de este ejercicio sería así:



Veamos otro ejemplo:



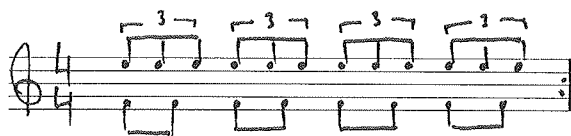
cuyo esquema sería:



Polirritmia a varias voces:

Pero evidentemente, las posibilidades polirrítmicas se ensanchan grandemente cuando contamos con más de una voz, pues podemos hacer confluír en el resultado final no sólo la polirritmia de cada una de las partes aisladamente, sino también la que resulta de la interrelación global de todas ellas. Es importante que cuando el compositor pretenda crear una situación de polirritmia a varias voces reconocible como tal, trate cada una de las voces de la manera más elemental y clara posible, pues a veces, por intentar escribir una polirritmia de gran complejidad, el resultado sonoro que aprecia el oyente es confuso y nada esquemático, perdiéndose el efecto pretendido. La individualidad de cada voz, en una polirritmia, debe ser sobria y nítida, si se quiere que sea apreciada auditivamente⁹⁰.

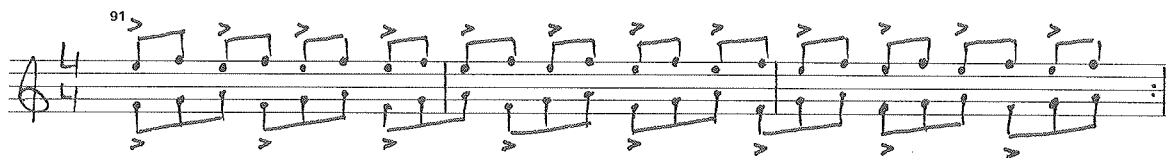
Ya adelantábamos más atrás cómo un compás ordinario puede contener una polirritmia elemental, parte a parte, superponiendo simplemente su subdivisión binaria con su subdivisión ternaria, o viceversa:



Aunque en casos tan simples, es interesante que «movamos» un poco las figuraciones:



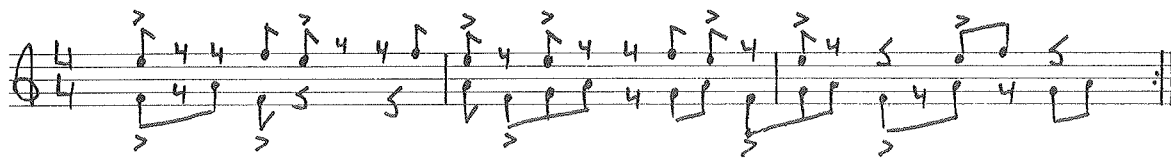
El siguiente ejemplo supone también la superposición de ritmos binario y ternario, pero de una manera menos simple: la corchea es la misma en ambos ritmos —no hay, pues, tresillos— y es la acentuación la que varía:



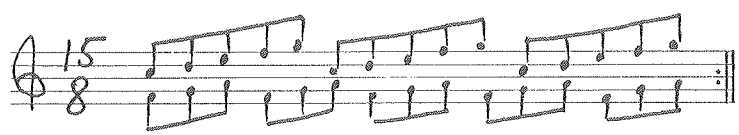
⁹⁰ Otra cosa es cuando el compositor se propone deliberadamente crear una situación de máxima confusión rítmica, que haga perder al oyente cualquier noción de pulsación; se obtiene así una deliberada situación de «caos», para la que la aparición de multitud de polirritmias muy complejas y densas es muy útil.

⁹¹ Observarás que en este caso, por ejemplo, al ir un ciclo de tres en tres corcheas, y otro de dos en dos, siendo el compás de 4 partes, el ciclo se volverá a repetir cada tres compases completos.

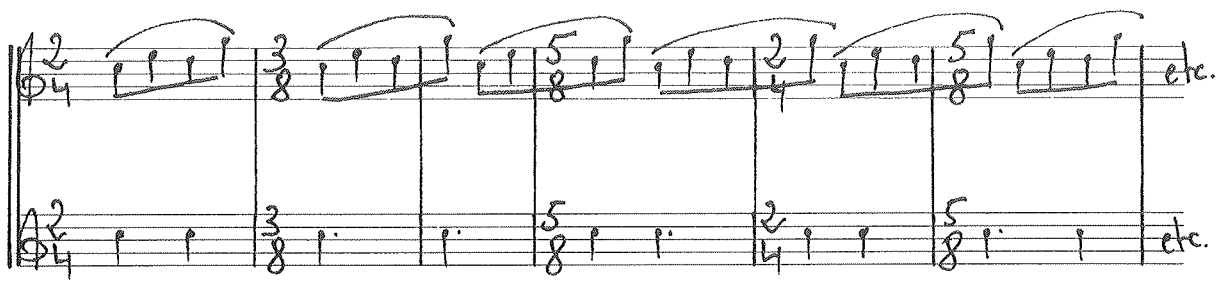
A veces, es bueno no «darle» al oyente la polirritmia tan fácil; es preferible que él tenga que «poner» mentalmente las corcheas que faltan:



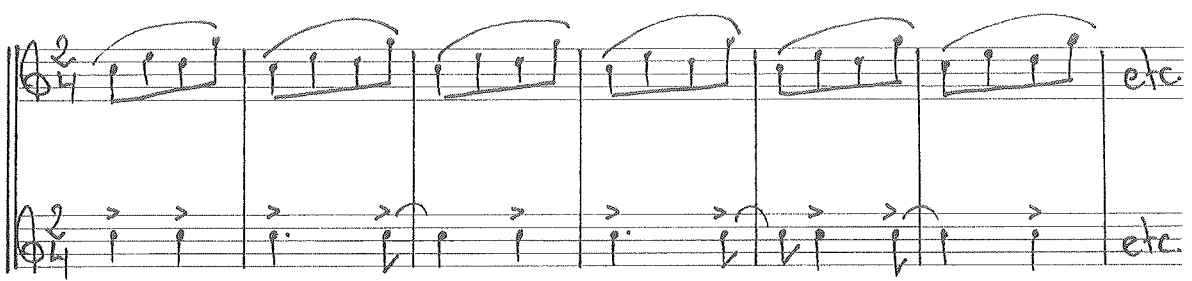
Ahora, un ejemplo del mismo caso, pero no con juegos de 2 y 3 corcheas, sino de 3 y 5 corcheas:



Unas páginas atrás describíamos —y en el IV B, practicamos— ejercicios en que un mismo diseño rítmico aparece repetido ostinadamente en compases cambiantes. La utilidad de este procedimiento reside, claro está, en que otra voz vaya haciendo un ritmo correspondiente a los compases en que está escrita la música:



La voz inferior del ejemplo precedente es la que justifica la métrica de los compases empleados, y la que hace realmente sonar los ritmos característicos de tales compases; sin embargo, la voz superior persiste en realidad en un diseño que no es sino un 2/4 constante. Otra versión del mismo problema la escribiríamos de la siguiente manera, que no es sino acoplar la métrica de los compases escritos a la voz superior (es decir, a un 2/4 constante), mientras que la rítmica de la voz inferior hemos de precisarla por medio de acentos. Es versión quizá más clara visualmente, pero acaso algo más artificiosa⁹²:



⁹² Cuando en un complejo polirrítmico, unas partes requerirían la escritura de un compás, y otras en otro compás, deberemos elegir aquél que corresponda a mayor número de voces o, en igualdad de condiciones (en escritura a dos voces por ejemplo), el que parezca más sencillo o más cómodo.

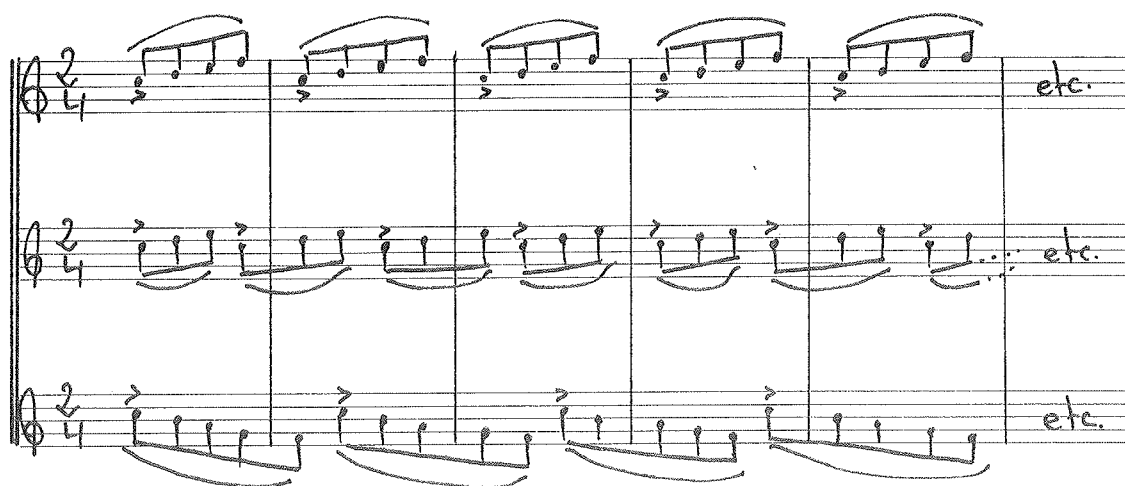
Evidentemente, las posibilidades que nos ofrece la polirritmia son prácticamente ilimitadas y, de una u otra manera, han sido recurso habitual en toda la música de nuestro siglo. Sobre las nociones que hemos tratado aquí, todo es cuestión de poner en marcha nuestra imaginación y plantear situaciones musicales en las que sean perceptibles dos, tres, cuatro, cinco o más ritmos diferentes simultáneos. Como verás, el fundamento teórico es sencillísimo, y no tenemos mucho más que explicar sobre él; lo que se requiere es la habilidad necesaria para adecuar un pensamiento musical concreto a su desdoblamiento en pluralidad de ritmos simultáneos.

Cerraremos, pues, este apartado proponiéndote tres ejemplos de polirritmia a varias voces, para que puedas tú mismo —con ayuda de tu profesor— realizar un breve análisis de su contenido esquemático:

Example 1: Polyrhythm in 4/4 time. The top staff features a melody of eighth notes. The middle staff features a melody of eighth notes with accents. The bottom staff features a bass line of quarter notes with accents. All parts end with "etc."

Example 2: Polyrhythm in 3/8 time. The top staff features a melody of eighth notes. The middle staff features a melody of eighth notes. The bottom staff features a bass line of quarter notes with accents. All parts end with "etc."

Example 3: Polyrhythm in 5/8 time. The top staff features a melody of eighth notes. The middle staff features a melody of eighth notes. The bottom staff features a bass line of quarter notes with accents. All parts end with "etc."

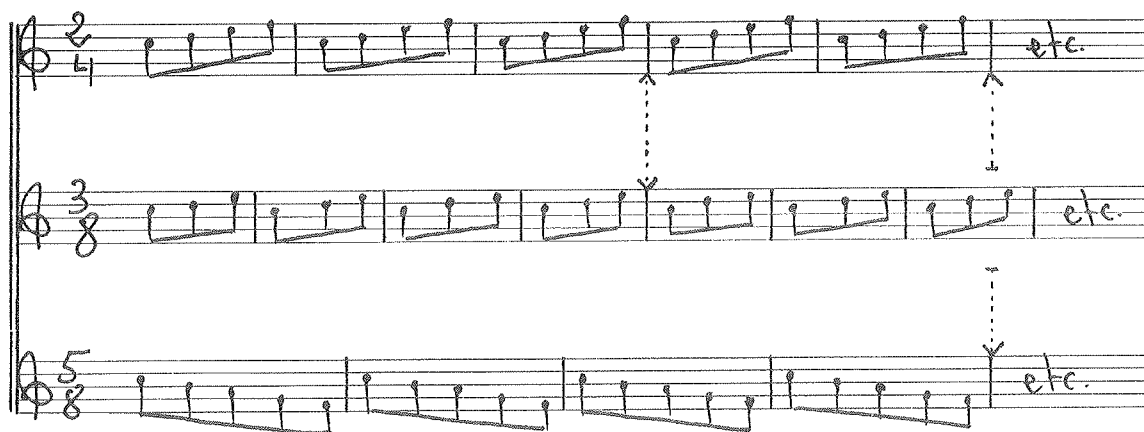


4. Polimétrica

En todos los ejemplos polirrítmicos que hemos propuesto hasta el momento ha quedado claro cómo nos servimos siempre de un mismo tipo de compás para todas las voces, y es el contenido rítmico lo que hemos variado en cada una de las partes rítmicas.

Pues bien, lo que entendemos por *polimétrica* no es más que la pluralidad simultánea de varios compases (polimétrica = pluralidad de metros), cada uno de ellos en relación con el contenido rítmico de cada voz. En otras palabras, consiste en plantear una situación idéntica a las que hemos trabajado en el apartado anterior, pero en la que cada una de las voces está escrita en su propio compás que le corresponde rítmicamente.

Por ejemplo, el último ejemplo polirrítmico que hemos presentado, resulta escrito, además, en forma polimétrica de la siguiente manera:



Por consiguiente, deducirás que la diferencia entre una polirritmia y una polimétrica es simplemente un problema de forma de escritura, pues su resultado sonoro es prácticamente idéntico. Entiéndase también que, como verás, una polimétrica implica siempre una polirritmia.

No obstante lo dicho, verás también que una escritura polimétrica es muy correcta teóricamente (pues cada diseño rítmico está escrito en su compás adecuado, sin «forzar» la escritura en compases cuya métrica no corresponde a la rítmica real de la música), pero plantea mil problemas de orden práctico. El hecho, en efecto, de que un/os ejecutante/s vaya/n leyendo en un compás diferente al de otro/s, complica grandemente los ensayos y la ejecución. El caso es especialmente incómodo en escritura para orquesta, en la que pueden darse tres, cuatro, cinco o más grupos de compases diferentes: ¿qué compás deberá marcar el director? En el mejor de los casos, suponiendo que éste pueda marcar simultáneamente dos compases diferentes⁹³, le será imposible por razones obvias marcar tres o más compases distintos. Estas y otras son las razones que hacen que la escritura polimétrica sea poco aconsejable, y de hecho poco habitual⁹⁴.

Sólo un tipo de polimétrica es bastante frecuente, por no ser tan incómodo: la superposición de un compás de subdivisión binaria sobre su correspondiente —de igual número de partes— en subdivisión ternaria. En estos casos hay que sobreentender que el pulso de los dos compases superpuestos es el mismo. Dicho de otra manera, es la forma de evitar la escritura constante de dosillos y tresillos en uno de los dos compases. Por ejemplo:

The image shows two staves of handwritten musical notation. The top staff is in 8/8 time and the bottom staff is in 3/4 time. The notation includes various rhythmic figures and rests, with 'etc.' at the end of each line. A tempo marking '(♩ = ♩)' is present between the staves.

5. Supresión de barras de compás

Habrás observado que, conforme vamos ampliando las posibilidades de la rítmica y la métrica de nuestro sistema solfístico, van surgiendo mayor número de casos en los que el contenido rítmico de un discurso musical está en contradicción con la métrica de los compases sobre los que está escrito ese discurso. De hecho, hemos visto ya varios casos en estos capítulos, en los que la pérdida de la acentuación característica de cada tipo de compás es ya completa. Ante esta situación, existen dos alternativas posibles: o bien, usar constantemente el cambio de compás para tratar de adecuar en lo posible la métrica de cada pasaje a la pluralidad y asimetría de cada discurso musical concreto, o bien prescindir definitivamente de la escritura musical compaseada, dejando que cada frase musical discurra libre según su auténtico espíritu rítmico, y sin someterla a la cuadratura de las líneas divisorias. Así, en el siguiente ejemplo hemos prescindido, en efecto, de cualquier indicación de compás, y simplemente pedimos al intérprete —oboísta, en este caso— que mantenga una pulsación interior de, aproximadamente, negra = 60:

⁹³ La moderna técnica de dirección exige a un director poder marcar un compás distinto con cada mano.

⁹⁴ Con todo, se encuentran algunos casos célebres dentro del periodo tratado en este libro: entre otros, las *Cantatas* de Webern o algún pasaje de las sinfonías de Ives, por citar sólo dos de compositores muy relevantes.

eboe $\text{♩} = \pm 60$

Evidentemente, este tipo de escritura es perfectamente viable en unos casos —como en el anterior, escrito para una sola línea melódica— pero plantearía grandes problemas en otros. Baste pensar en la dificultad de ajuste de unas líneas rítmicas con otras, si escribiésemos música sin compás para una formación de treinta o cuarenta músicos: con toda probabilidad que en unos segundos todos los instrumentistas se habrían desfasado completamente. (No se olvide, en efecto, que la línea divisoria —aparte de su función estrictamente métrica— cumple también la función de facilitar el ajuste «vertical» de unas partes con otras.)

Lo que ocurre es que esa posibilidad de desfase y falta de cuadratura entre unos músicos y otros puede perfectamente ser utilizada con interés musical, y de hecho así se ha hecho en música de las últimas décadas. En efecto, a partir de la segunda mitad de nuestro siglo es abundantísima la música escrita —a solo o para varias partes— sin indicación de compás. Y como tal, será tratada también en el siguiente libro de Teoría y Comentarios, con todas sus variantes y posibilidades: escritura de valores aproximados, escritura aleatoria, módulos, anillos, etc.

Quede constancia, pues, por ahora, de que en el periodo histórico a que está referido este libro, fueron ya varios los autores que iniciaron esta posibilidad, aunque restringiéndola casi siempre —salvo algunos casos proféticos aislados— a obras o pasajes a solo. Por otra parte, te habrás fijado que este procedimiento no es tampoco nuevo, entre otras cosas porque se utilizó con frecuencia en el Clasicismo y Romanticismo para la escritura de fermatas, y para algunas cadencias a solo de los instrumentos protagonistas de los conciertos para solista y orquesta.

TEMA 12: PROCEDIMIENTOS DE ENSANCHAMIENTO DEL SISTEMA TONAL: CROMATIZACION, ACORDES POR CUARTAS, MODALISMO, POLITONALISMO

Después de estos capítulos anteriores, dedicados a algunos aspectos novedosos en el tratamiento de la rítmica y métrica, en los próximos apartados nos vamos a centrar en las aportaciones que afectan al aspecto propiamente constructivo, o lo que es lo mismo, a los nuevos procedimientos que en materia de melodía, armonía o contrapunto se propusieron desde comienzos de nuestro siglo como recambio al sistema clásico de la tonalidad tradicional, que durante 300 años había servido de fundamento al lenguaje a la casi totalidad de los compositores occidentales.

No se nos oculta la dificultad a la hora de tratar estos temas en un texto de Teoría de Música: el que buena parte de los conceptos que vamos a manejar están mucho más cerca de los dominios de la Armonía o el Contrapunto, como tales ciencias independientes, que del Solfeo y la Teoría de la Música. Como quiera, en efecto, que no debemos entrar en explicaciones propias de otras ciencias —pues al fin y al cabo lo que estamos estudiando es Teoría de la Música— centraremos nuestro trabajo en aspectos que afectan propiamente a los conocimientos de esta materia, dejando mayores profundizaciones para cuando quieras especializarte en Armonía y Contrapunto del siglo XX. Resumiendo: lo que vamos a plantear van a ser los aspectos de la nueva técnica musical de nuestro siglo, en la medida que interesan al estudio de la Teoría de la Música.

Nuestra experiencia nos aconseja ser en estos temas particularmente escuetos y concisos, huyendo de toda especulación o divagación. Nos serviremos a veces a lo largo de estos próximos tres capítulos del sistema de puntos específicos y aislados, lo que creemos ayudará a precisar las ideas esenciales con mayor exactitud. Y sobre estos puntos específicos podrás tú en su momento ampliar conocimientos en la medida que te vayas familiarizando con el Análisis Musical.

1. Idea sintética del sistema tonal

Para poder comprender correctamente las ampliaciones y recambios que se propusieron para el sistema de la tonalidad tradicional, empezaremos por resumir cuáles son, en última instancia, las características básicas del concepto de tonalidad, al que nos hemos referido extensamente en libros anteriores de esta serie A. De todas aquellas explicaciones y de tu propia experiencia de análisis tonal, podrás ahora deducir las siguientes características esenciales:

- La técnica de la música tonal está basada en la estructura de las *escalas diatónicas*, que son el eje del sistema. Las escalas diatónicas pueden ser, además, de dos tipos o modos: modo Mayor y modo menor.
- La escritura tonal se basa fundamentalmente en el balanceo entre dos puntos: el de reposo, que corresponde al sentimiento de *tónica* (I grado de las escalas diatónicas), y el punto de tensión, que corresponde al sentimiento de *dominante* (V grado de las escalas diatónicas). Entre estos dos puntos principales se establecen todos los demás de la escala, que tienen, cada uno a su manera, carácter de secundarios.
- El lenguaje tonal prevee dos consideraciones características: la melódica u horizontal (contrapuntística) y la vertical (armónica). Ambas están estrechamente interrelacionadas: a un sentimiento tonal de la línea melódica le conviene un sentimiento idéntico en su armonización correspondiente.

- La armonía tonal se basa en el concepto de *acorde perfecto*, construido siempre por una nota fundamental, su 3ª superior —mayor o menor— y su 5ª justa superior. Evidentemente, existen otros muchos tipos de acordes, pero no dejan de ser variantes del referido, que es el único que se entiende como perfecto.
- El lenguaje tonal basa su búsqueda en el sentimiento de *consonancia*, entendida ésta como punto de reposo y descarga de una tensión. La disonancia es admitida, sí, pero siempre como un elemento de contraste para realzar el sentimiento de reposo de la consonancia: es decir, la disonancia crea una inestabilidad que la consonancia resolverá.
- El *ritmo* de la música vendrá dado, en su estructuración interna, por los puntos de tensión, inflexión y articulación del proceso melódico-armónico; por ello, el ritmo muy raramente tiene consideración de elemento aislado, sino deducido del sentimiento rítmico del devenir del proceso tonal.
- Igualmente, la *forma musical* viene dada por un proceso tonal, pues el contraste o combinación de motivos y temas se da siempre en relación a sus aspectos tonales. La forma pretende siempre partir de una tónica determinada y volver, tarde o temprano, a esa misma tónica; entre medias, es el plan tonal el que ha determinado los caminos seguidos.
- También el *timbre* tiene un valor meramente aditivo o complementario al sentido expresivo-tonal del discurso melódico. Se elige uno u otro timbre en un momento determinado por considerársele más adecuado al sentimiento que conlleva la melodía y la armonía de ese momento determinado.

2. Ensanchamiento del sistema tonal

Ya dijimos anteriormente que, a medida que el sistema tonal —después de servir de procedimiento a siglos enteros de composición musical occidental— comenzó a dar síntomas de cansancio, fue incorporando algunas nuevas características que fueron ampliando sus posibilidades. Los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX fueron testigos, en efecto, de una música que aun siendo innegablemente tonal, poseía unas sonoridades menos estrictas, y se enriqueció con algunas novedades de lenguaje, que podemos resumir de la siguiente forma:

- Aunque la tónica y la dominante seguirán siendo los ejes del sistema, su preponderancia va siendo cada vez menos evidente. El resto de los grados de la escala alcanzan, por contra, cada vez mayor protagonismo. Muchas veces, incluso, se logrará un efecto buscado, utilizando exclusivamente estos grados modales, y quedando los tonales o principales sólo para una afirmación ocasional del punto cadencial.
- Pese a que, como queda dicho, se necesitará aún un punto tonal de partida y llegada, ese punto puede no ser el mismo el de partida que el de llegada. En otras palabras: puede comenzarse un fragmento musical en un tono y resolverse en otro, con lo que el concepto de tónica ya no será el eje del sistema. Este método deriva en la denominada «melodía infinita», en la que el punto que funciona como tónica es desplazado constantemente. De esa manera, la tonalidad base es prácti-

camente irreconocible auditivamente, al haber perdido su condición de constante punto de reposo.

- Así como el sistema tonal puro establece el acorde perfecto como fundamento de su sistema de acordes, progresivamente se irá considerando que muchos tipos de acordes diferentes no serán meras excepciones al sistema o variantes más o menos «ornamentales», sino entidades perfectas en sí mismas.
- Progresivamente se va otorgando a la disonancia valor musical en sí mismo, especialmente por llegar al convencimiento de que los conceptos de «consonancia» y «disonancia» son muy subjetivos, y un simple problema de costumbre. La disonancia deja de ser un elemento de contraste con la consonancia, y adquiere valor en sí mismo, sin necesidad de ser resuelta en una consonancia.
- El ritmo no tendrá ya necesariamente que marcar y destacar las inflexiones melódico-armónicas del discurso musical. El compositor podrá concebir un ritmo aisladamente de cualquier discurso musical de contenido armónico. De ahí el progresivo interés por ensanchar las posibilidades de la rítmica tradicional y posibilitar la independencia y complejidad de un discurso rítmico.
- Igualmente se concede progresivo interés al timbre en sí mismo, no en relación a un contenido melódico concreto. Hay también un cierto cansancio de la sonoridad de los instrumentos convencionales y un interés en promover nuevas fuentes sonoras. En concreto, y por poner un solo ejemplo, la suma de los últimos dos puntos referidos explicará, entre otras razones, el auge creciente de los instrumentos de percusión.
- La progresiva pérdida del concepto de tónica invariable y la complicación de los planes tonales dará al compositor progresiva libertad para modificar las formas musicales fijas. El punto final de esta evolución será la creación por el compositor de su forma propia en cada obra nueva.

Estas y otras muchas fórmulas de ensanchamiento del sistema tonal se fueron produciendo muy lentamente y en muy diversos caminos. En la primera parte de este mismo libro hemos visto los aspectos cronológicos e históricos de este proceso. Detengámonos ahora en las diversas fórmulas que se siguieron técnicamente para estas incorporaciones a las que nos hemos referido.

Básicamente, podemos establecer esquemáticamente (para luego detenernos en cada uno) los siguientes caminos por los que el sistema tonal se fue abriendo y ensanchando; y que culminarán, como ya sabes, en la pérdida del interés por la escritura tonal:

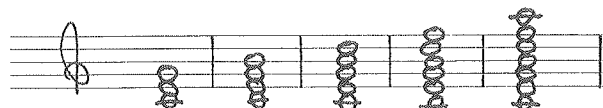
- Por constante utilización de alteraciones cromáticas y grados cromáticos de las escalas (*cromatización*). Igualmente, por utilización constante de notas añadidas y ornamentales sobre los acordes perfectos.
- Por utilización de sistemas armónicos no basados necesariamente en la superposición de terceras y quintas, sino también de cuartas.
- Por combinación simultánea de varias tonalidades (*politonalidad*).

3. Cromatización. Notas añadidas

Con los siguientes comentarios enlazamos con las explicaciones sobre teoría armónica del sistema tonal que abandonamos en el Tema 5 del libro III A:

Llamamos *notas añadidas* a aquellas notas que se superponen al acorde en su estado perfecto y que le dotan, si así lo desea el compositor, de un sabor o sentido diferente del de su estado puro.

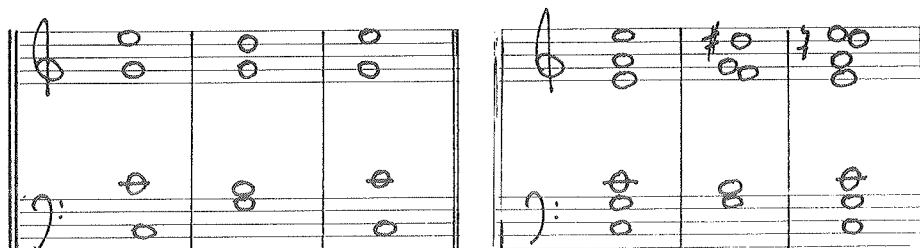
Estas notas pueden ser de tipo muy diverso. Veamos cómo quedaría un acorde perfecto de Do M, por ejemplo, añadiéndole sucesivamente varias terceras diatónicas. Evidentemente, el «sabor» del acorde es diferente en cada caso:



Veamos también este mismo acorde perfecto alterando cromáticamente una o varias de sus notas integrantes. Por ejemplo⁹⁵:



Puedes tocar en el piano los dos ejemplos que siguen y verás qué diferente suena el paso I grado-V grado-I grado (tónica-dominante-tónica) cuando todas sus notas se encuentran en estado perfecto, y cuando se emplean alteraciones cromáticas y notas añadidas.



⁹⁵ NOTA DEL AUTOR: Dado el carácter propiamente compositivo de los ejemplos de los Temas 12, 13 y 14, me ha parecido oportuno encomendárselos a un compositor buen conocedor de estas materias; y ha sido JOSE LUIS TURINA, excelente compositor —y gran amigo—, quien amablemente ha elaborado los ejemplos correspondientes a estos tres temas. En algunos casos hemos mantenido su grafía original; en otros, los hemos unificado con el resto de nuestros ejemplos gráficos. Nuestro mayor agradecimiento a Turina por su valiosísima colaboración.

Otra característica de lo que se suele entender por «cromatización» es la constante modulación a tonos lejanos, que suelen encontrarse en relación cromática con el tono de partida. Auditivamente, esto supone un desplazamiento constante de la referencia de tónica, y contribuye a la pérdida de la estabilidad sonora del tono principal.

Observa en el siguiente ejemplo cómo en brevísimo espacio, la tónica se desplaza nada menos que de Do M a Mi bemol M:

A musical score in 4/4 time, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The melody in the upper staff starts on C4, moves to D4, then E4, and finally F4. The bass line starts on C3, moves to D3, then E3, and finally F3. The progression illustrates a chromatic shift of the tonic from C major to E-flat major over four measures.

En este próximo, la tónica se desplaza desde Do Mayor a Fa sostenido menor y Do sostenido Mayor, y todo ello en sólo tres compases.

A musical score in 3/2 time, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature is one sharp (F-sharp). The melody in the upper staff starts on C4, moves to D4, then E4, and finally F4. The bass line starts on C3, moves to D3, then E3, and finally F3. The progression illustrates a chromatic shift of the tonic from C major to D major over three measures.

Evidentemente, el concepto de cromatización y de notas añadidas admite muy diversas gradaciones: un pasaje puede ser fuertemente tonal, con sólo algunas «gotas» añadidas y cromatizaciones, o bien puede presentar un débil fundamento tonal y una fuerte cromatización. Vamos a proponer una melodía armonizada en tres estados diferentes: la primera versión es muy convencional desde el punto de vista tonal:

A musical score for Flute and Guitar in 3/4 time, marked 'Andante'. The upper staff is for Flute and the lower for Guitar. The key signature is one sharp (F-sharp). The melody in the upper staff starts on C4, moves to D4, then E4, and finally F4. The bass line starts on C3, moves to D3, then E3, and finally F3. The progression illustrates a chromatic shift of the tonic from C major to D major over three measures.

En la siguiente, algunos acordes aparecen alterados y la armonización es menos sólida tonalmente:

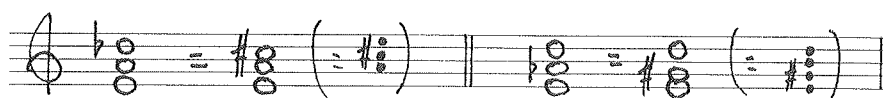
Por último, en la siguiente, el único vestigio de sistema tonal es el punto de partida y llegada —que además son tónicas diferentes—; las partes centrales son de tonalidad muy difusa. Te aconsejamos hacer sonar los tres ejemplos precedentes para comprobar los diferentes grados de expresividad de estos tres estadios de una melodía que originariamente mantiene un mismo esquema:

4. Armonía por cuartas

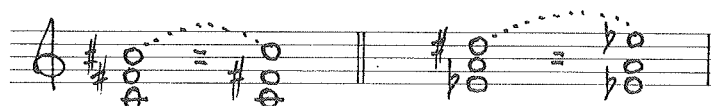
Al igual que la Armonía tradicional del periodo clásico-romántico se basaba en la superposición de terceras (y quintas, en consecuencia), las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX presenciaron buena cantidad de nueva música compuesta por superposición de cuartas. Estos acordes, a su vez, pueden ser de dos, tres, cuatro o más sonidos; y pueden estar formados por cuartas justas o aumentadas. Veamos algunos ejemplos de acordes de tres sonidos por cuartas:



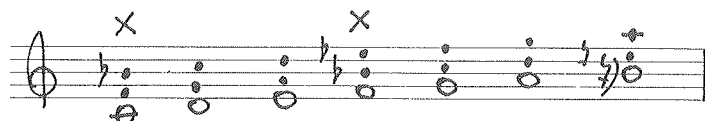
Teóricamente, no queda descartada la 4ª disminuida, pero su enarmonización con la 3ª Mayor asimilaría a estos acordes a los convencionales por terceras:



Tampoco tiene sentido la superposición de dos cuartas aumentadas, pues el tercer sonido resulta ser el enarmónico del fundamental:



Al formar acordes por cuartas justas en una escala diatónica, nos resultan acordes que no son los diatónicos de la escala, y que son muy difíciles de clasificar teóricamente como pertenecientes a cualquier otra escala:

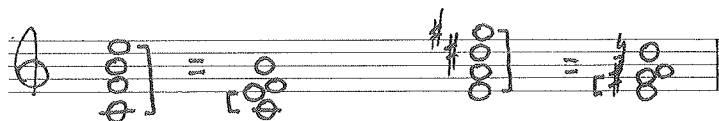


Por el contrario, si queremos obtener acordes diatónicos por cuartas, pertenecientes a una misma escala diatónica, los acordes deberán contener indistintamente cuartas justas y aumentadas:



De lo dicho en estos últimos puntos, deducirás que los acordes por superposición de cuartas justas son menos diatónicos y se prestan mejor a pasajes de tonalidad más difuminada y con grandes saltos modulatorios y fuerte cromatización, pues son mucho más «heterogéneos» y no pertenecen, en realidad, a ninguna tonalidad. Por contra, los acordes que contienen cuartas justas y aumentadas son claramente más diatónicos.

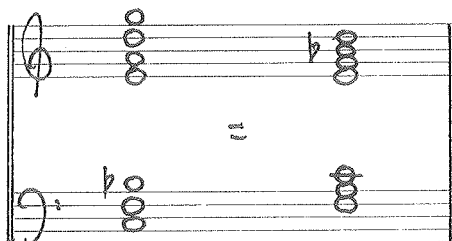
Por el sistema de cuartas pueden también formarse acordes de cuatro, cinco, seis o más sonidos. El acorde por cuartas de cuatro sonidos contiene ya necesariamente un intervalo de 3ª, 10ª ó 17ª con el sonido fundamental, lo que de nuevo le emparenta con los acordes por terceras:



El acorde de cinco cuartas justas superpuestas nos da como resultado las notas integrantes de una escala pentáfona⁹⁹:

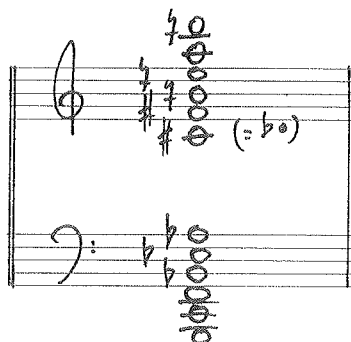


Conforme seguimos aumentando cuartas al acorde, lo vamos emparentando más con los acordes por terceras, pues colocando ese acorde en otra disposición obtenemos las mismas notas que las de un acorde con terceras añadidas. Observa cómo los dos acordes siguientes están formados en realidad por las mismas notas: en el primero las hemos obtenido por superposición de cuartas; en el segundo, por superposición de terceras.

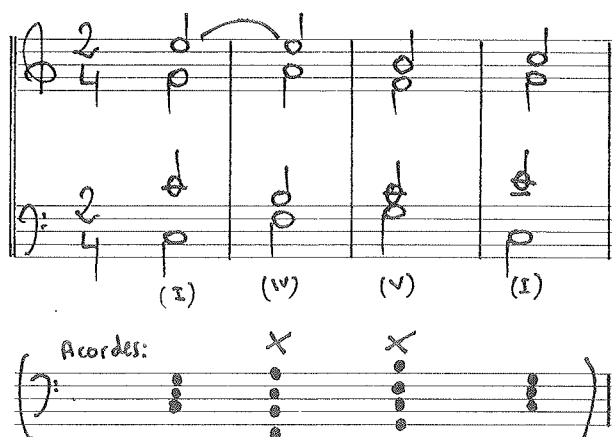


⁹⁹ Avanzamos aquí el término *escala pentáfona*, al que nos referiremos en seguida en este mismo capítulo (6. Modalismo).

Podemos perfectamente ir superponiendo unas cuartas justas sobre otras, sin que se repita ningún sonido, hasta llegar a los doce sonidos de la escala cromática (haciendo un pequeño ajuste enarmónico en las notas que en el siguiente ejemplo marcamos con una cruz). Este sería un acorde con el «total cromático» de la octava desplegado en cuartas justas superpuestas:



Respecto a su utilización en la música real, cualquier acorde por cuartas puede emplearse sustituyendo a un acorde convencional por terceras. Presentamos en el siguiente ejemplo un sencillo proceso perfectamente tonal (I grado-IV grado-V grado-I grado), pero armonizado con acordes por cuartas, intercalando cuartas justas y aumentadas; es decir, vemos un esquema armónico que es convencional pero que está desplegado con unos acordes de formación no convencional:



Sin embargo, en su tratamiento habitual, cuando se emplean los acordes por cuartas, se suele hacer entremezclándolos con los acordes normales por terceras. Existe total libertad de utilización de esta amalgama de acordes: podemos pasar cuando queramos de un sistema a otro, e incluso intercalarlos sin ningún temor. El siguiente ejemplo plantea una armonización que se inicia por acordes convencionales y se despliega después en armonizaciones por cuartas.

Terminaremos diciendo que igualmente atractivos son los acordes por quintas superpuestas, pero no son al fin y al cabo sino la inversión de los intervallos de cuartas. Es decir, mantienen la misma relación entre sí que los acordes por terceras y los acordes por sextas. No requieren, pues, tratamiento específico:

5. Politonatismo

Como su propio nombre indica, la técnica politonal consiste simplemente en utilizar simultáneamente varias tonalidades (poli-tonalidad = varias tonalidades). El sistema puede ir desde el caso más sencillo —la *bitonalidad*, o uso de dos únicas tonalidades— hasta los más complejos, con superposición de planos armónicos muy diversos; y terminar incluso impidiéndonos el sentimiento concreto de tonalidad alguna.

En la escritura bitonal pueden darse casos tan sencillos como el siguiente: se trata de dos líneas independientes —para flauta y oboe, por ejemplo— en la que cada una de ellas está en un tono diferente desde el comienzo hasta el fin, y con plena autonomía cada una de ellas. La superior funciona claramente en Mi bemol Mayor, mientras que la inferior se desenvuelve convencionalmente en Re Mayor. Observa cómo incluso las armaduras de clave son diferentes, correspondiendo cada una a la tonalidad de su voz:

Claro que no siempre la bitonalidad se produce de manera tan evidente. En el siguiente ejemplo existe un tono principal del pasaje, pero en un momento determinado —el señalado con una llave— se desdobra en una doble tonalidad; en este caso Mi bemol Mayor y Sol menor.

Larghetto

De los dos ejemplos anteriores deducirás que existen dos niveles de politonalidad: bien la coexistencia de varias tonalidades independientes y autónomas, o bien la existencia de un tono principal y otro u otros subordinados.

Te preguntará sin duda qué interrelaciones mantienen las varias tonalidades de una superposición politonal. No es nada fácil responder a esto. Algunos teóricos han intentado codificar la totalidad de los casos que pueden existir de superposición de tonalidades. Pero lo cierto —aparte de que no sería éste el lugar para exponer tales teorías— es que las conclusiones de esa codificación no son más que especulaciones teóricas, y muy rara vez se utilizan de manera consciente. Hay que admitir que las interrelaciones de complejos politonales están simplemente en la experimentación y en la sonoridad que en cada caso pretenda obtener el compositor; pero sin que pueda hablarse en propiedad de la existencia de una teoría rigurosa de la Armonía Politonal. En este sentido, el politonalismo es un procedimiento muy complejo —pues supone la utilización simultánea de varias tonalidades— pero a la vez menos «preocupante», por ser sus criterios muy abiertos y «a gusto» del compositor.

El siguiente ejemplo plantea la superposición de varias secciones en tonalidades diferentes, pero sin que se pueda establecer una interrelación codificada entre ellas:

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Andante". It is written in 4/4 time and consists of three staves. The notation is complex, featuring multiple layers of notes and chords that suggest different tonal centers simultaneously. There are various dynamic markings such as *p*, *f*, and *mf*, and some notes are marked with accents. The overall texture is dense and layered, characteristic of polytonal music.

Incluso, a veces, lo que se superpone a una tonalidad determinada no es propiamente una sección en otra tonalidad de manera «autónoma» sino simplemente agregados sonoros fuera de ese tono principal, que difuminan la tonalidad básica y proporcionan una sonoridad «abierta», bien diferente de la puramente tonal:

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Moderato". It is written in 3/4 time and consists of three staves. The notation is complex, featuring multiple layers of notes and chords that suggest different tonal centers simultaneously. There are various dynamic markings such as *p*, *f*, and *mp*, and some notes are marked with accents. The overall texture is dense and layered, characteristic of polytonal music.

El uso constante de este recurso que acabamos de referir nos lleva —o nos puede llevar— a una situación de politonalidad extrema, pues cada agregado puede estar en un tono diferente, con lo que en realidad ninguna de las tonalidades se llega a afirmar como tal, y el oído pierde completamente la noción de reposo que proporciona la tónica, por su constante desplazamiento. Esta utilización incesante de pequeñas células superpuestas y consecutivas, cada una de ellas en un tono diferente, ha sido denominada también *pantonalismo* (o «totalidad de las tonalidades»). Sería el caso del siguiente ejemplo, en el que en realidad existen muchos acordes tonales —perfectos, incluso— pero que no llegan a afirmar propiamente ninguna tonalidad:

Allegro

Deducirás también que por este camino de la pantonalidad podemos llegar —y de hecho la historia llegó— a la misma conclusión de la atonalidad. En efecto, la tonalidad puede quedar aniquilada tanto porque en ningún momento se establezcan relaciones tonales entre las notas de un fragmento —como veremos en el próximo capítulo—, como por utilización constante de pequeñas células en tonalidades diferentes y siempre cambiantes⁹⁷. Ambos procedimientos conducen en efecto, a que el oído pierda completamente la noción de tonalidad estable.

Por último, nos referiremos a un caso particular muy frecuente dentro del bitonalismo: la superposición de los dos modos de una misma tonalidad. Para ser más exactos, este recurso debería denominarse *bimodalismo*, aunque el término no está muy generalizado. El efecto resultante es claramente tonal, pero con indefinición respecto al modo de la tonalidad. El próximo ejemplo simultanea las tonalidades de Fa M y Fa m produciéndose el conflicto especialmente, claro está, en el III grado de la escala:

⁹⁷ Hablando en término muy generales y simplistas, afirmaríamos que el primer procedimiento es el que caracteriza el atonalismo de Schoenberg, y el segundo, el atonalismo de Webern.

6. Modalismo

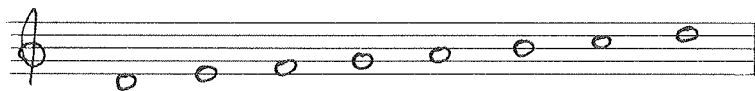
Hemos estudiado en cursos precedentes que el sistema tonal tradicional establece dos tipos de modos diferentes: el Mayor y el menor, según que los semitonos de una escala diatónica se hallen situados entre su 3.º-4.º grados y 7.º-8.º (modo Mayor), o bien entre el 2.º-3.º, y el 5.º-6.º (modo menor). Pues bien, entendemos por *modalismo* la utilización de escalas que originalmente serían diatónicas pero que, por tener los semitonos situados en otros puntos de los referidos, la técnica tonal los rechaza como ni mayores ni menores, y en consecuencia, inutilizables para la música diatónica.

La situación de los semitonos puede variar, en efecto, según los modelos que presenta la escala de las notas naturales al empezar, respectivamente por las notas Do, Re, Mi, Fa, Sol, La o Si. De ellos, repetimos, el sistema tonal utilizó sólo las escalas que comienzan por Do (de la que deriva el modo Mayor) y de la que empieza por La (de la que deriva el modo menor). Pero he aquí el cuadro completo de los siete modos que realmente pueden utilizarse:

El primero (modo de Do) no tiene nada que comentar, pues no es sino el prototipo del Modo Mayor:



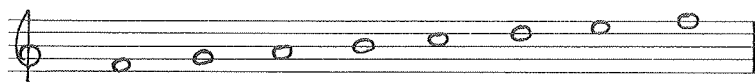
El modo de Re sería el prototipo de una escala menor (el modelo lo sería de Re m), con el VI grado ascendido (en el modelo, Si natural en vez de Si bemol):



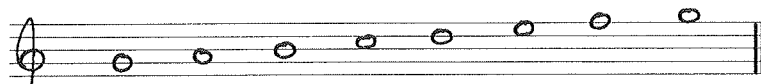
El modo de Mi equivaldría a una escala menor (Mi m, en el modelo), pero con el II grado rebajado:



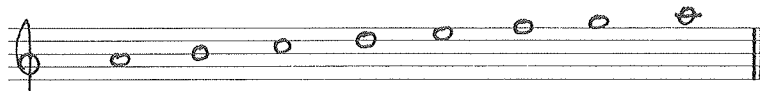
El modo de Fa se asemeja a una escala mayor (Fa M en el modelo), con el IV grado ascendido (Si natural en vez de Si bemol):



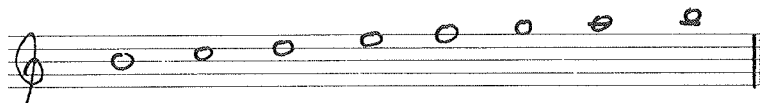
El modo de Sol es una escala mayor sin sensible:



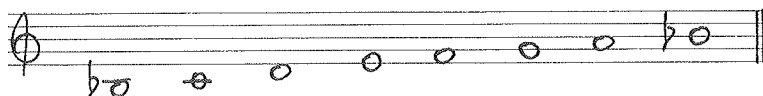
El modo de La tampoco requiere comentario alguno, pues es el prototipo de las escalas menores propias (La m, en el ejemplo):



El modo de Si lo exponemos a título nada más que de sistemática, pues en realidad no se le puede dar carta de naturaleza por tener el V grado a distancia de 5ª disminuida desde el I (en vez de 5ª justa, como debe ser en las escalas diatónicas):

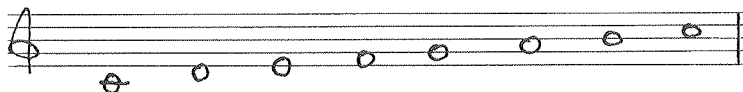


Una observación importante: cada una de estas escalas es transportable a cualquier nota que tomemos como tónica. Es decir, que el modo de Fa, por ejemplo, puede comenzar por cualquier nota, con tal de que mantenga los semitonos entre los grados 4.º y 5.º, y entre el 7.º y 8.º. Este sería, por ejemplo, la escala de modo Fa, transportada a la tónica Si bemol:

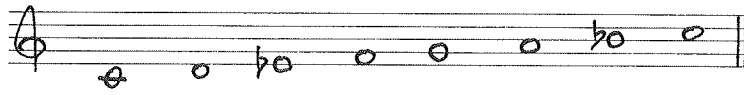


Para que confirmes, en efecto, cómo serían estos modos referidos transportados a otras notas tónicas, vamos a presentar todos los modos transportados, por ejemplo, a la nota Do como tónica. Serían los siguientes:

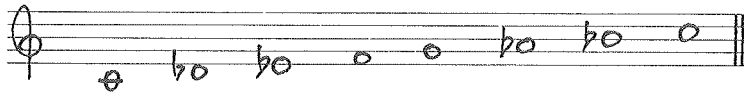
Modo 1.º o de Do:



Modo 2.º o de Re:



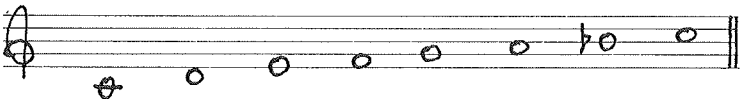
Modo 3.º o de Mi:



Modo 4.º o de Fa:



Modo 5.º o de Sol:



Modo 6.º o de La:



Por razones de espacio, no vamos a incluir ejemplos en todos los tipos de escalas modales. Presentaremos sólo algunos, tomados al azar. Este primero está escrito según el modo de Re. Volvemos a insistir que un fragmento puede estar según el modo de Re pero no tener la tónica en la nota Re, por haber sido transportado el modo de Re a otro tono diferente:



Este ejemplo siguiente está escrito según el modo de La:



Este siguiente, según el modo de Sol:



Como deducirás, el sistema modal está muy emparentado con el tonal y se rige más o menos por sus mismos criterios. Pero la colocación diferente de los semitonos proporciona al lenguaje modal un «sabor» especial, generalmente con un matiz arcaico, reflexivo y muchas veces de sonoridad religiosa⁹⁸.

El tipo de escritura modal al que nos hemos referido hasta aquí es la del modalismo puro, es decir, el modalismo que toma su nombre de las variantes «modales» de las escalas mayores y menores. De hecho, este es un tipo de modalismo utilizadísimo en nuestro siglo. Pero el concepto de modalismo es realmente más amplio que el que hemos referido hasta aquí. En efecto, en un sentido amplio, llamamos modalismo a la construcción musical basada en cualquier tipo de escala —que sirve de eje a la composición musical, como las escalas diatónicas lo son a la técnica tonal—, sea cual fuere su estructura interna, colocación de semitonos, etc. En otras palabras, llamamos modalismo a toda escritura musical basada en una escala cualquiera, que cumple funciones de escala diatónica.

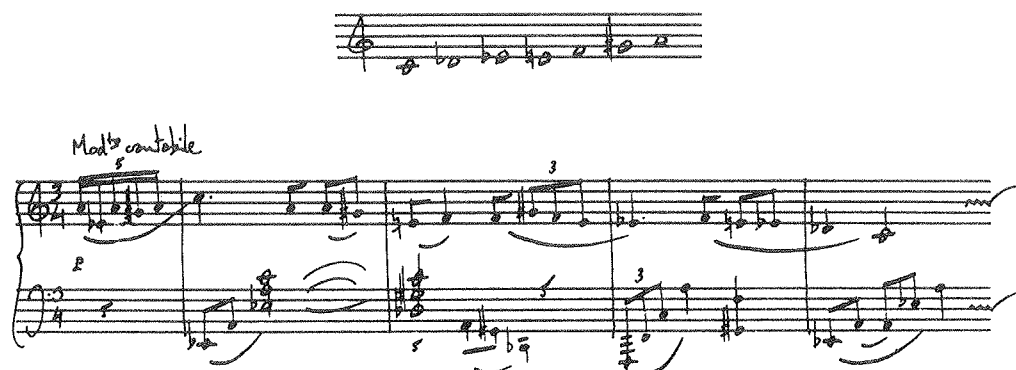
Estas escalas alternativas pueden tener básicamente dos orígenes:

- Escalas modales de origen antropológico, folklórico o étnico.
- Escalas modales de creación propia de cada compositor.

Las escalas de origen antropológico son las que tienen su punto de partida en la música étnica o folklórica, que presenta inagotables recursos escalísticos y de giros propios. Entrar a detallar y clasificar aquí los cientos y cientos de escalas de este tipo que existen catalogadas es completamente imposible. Diversos libros sobre especialización en música étnica y folklórica te podrán facilitar inagotable material en este sentido.

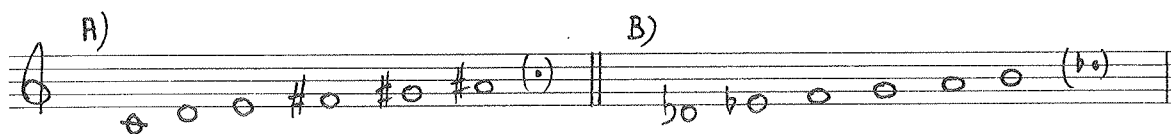
⁹⁸ El que mucha música modal nos suene con un cierto carácter «religioso» es bien explicable pues muchas veces los sistemas modales están basados —o incluso, son los mismos— en los modos eclesiásticos o gregorianos.

Al referirnos a las escalas creadas por los propios compositores nos referimos, evidentemente, a las escalas de infinitas posibilidades que pueden surgir de la invención de cada compositor. Téngase presente que cualquier sucesión de notas, si está cuidadosamente determinada, puede funcionar como escala básica: sólo es importante conocer previamente cuál es el funcionamiento de esa escala: qué nota ejerce de «tónica»; qué nota —o notas—, de sensible; cuáles son las principales atracciones internas; qué acordes pueden posibilitarse, etc. Aunque, por propia definición, estas escalas son incatalogables (pues las crea el compositor en cada momento), pondremos algún ejemplo: tomaremos como base una escala como la siguiente, que como ves consta de 7 sonidos:



De entre las inagotables escalas de creación artificial como son las presentes, deberemos mencionar como especiales dos casos que ya se han convertido en constantes puntos de referencia: la *escala de tonos enteros* y la *escala pentatónica*.

La escala de tonos enteros (o *exátóna*) es, evidentemente, una escala de seis notas, separadas todas entre sí por la distancia de un tono; ello implica que no presenta ninguna distancia de semitono. Realmente, sólo pueden existir dos escalas de tonos, aunque se puedan escribir de formas muy diversas. Las dos únicas escalas exátónicas son las siguientes:



En efecto, escalas aparentemente diferentes, como las siguientes, resultan siempre ser enarmónicas de una de las dos precedentes:



La característica fundamental de las escalas de tonos o exátonos es el carecer de tónica, y, en consecuencia, de sensible y de dominante. En efecto, al no existir ninguna distancia de semitono, y encontrarse todas las notas equidistantemente situadas, ninguna puede erigirse en tónica, ni existe semitónica alguna, imprescindible para caracterizar una sensible. En consecuencia, es una escala que puede pertenecer a cualquier tonalidad (o a ninguna, si lo prefieres).

Por esta característica principal, no es muy frecuente encontrarse música escrita íntegramente sobre una escala de tonos enteros⁹⁹. Su utilización más habitual es como sección de contraste entre pasajes tonales, politonaes o modales. Su ausencia de sentimiento de tónica le confiere un carácter «etéreo» e indefinido, muy útil en algunos momentos. Veamos alguna melodía escrita sobre la escala de tonos enteros o exátóna.

Handwritten musical score for Flauto in 3/4 time, featuring a whole-tone scale. The score is divided into three systems. The first system includes dynamics like *p*, *mf*, and *sf*, and markings such as "A riscere", "8^a", and "18^a". The second system includes "Presto" and "P scherzando". The third system includes "mf" and "dim".

En cuanto a la escala pentáfona, corresponde a una escala diatónica ordinaria, suprimiendo siempre las notas que producen la distancia de semitono (es decir, para la escala natural, sin la nota Fa y sin la nota Si). En consecuencia, existen cuatro modos de escalas pentáfonas:

Modo de Do:

Musical notation for the pentatonic mode of C (Do), showing five notes on a staff: C, D, E, G, A.

Modo de Re:

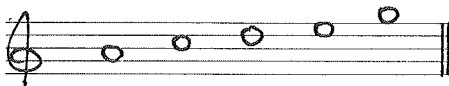
Musical notation for the pentatonic mode of D (Re), showing five notes on a staff: D, E, F#, G, A.

⁹⁹ Excepto en el caso de ciertas músicas orientales (o sus derivaciones occidentales, como en la música repetitiva, a la que nos referiremos en el siguiente libro).

Modo de Sol:



Modo de La:



Observa que no podemos considerar realmente el modo de Mi, porque su dominante ha sido suprimida (el Si), y, como quiera que estas escalas están directamente emparentadas con las diatónicas, no podemos aceptar teóricamente una escala que no tendría dominante. Las escalas pentáfonas tienen, entre otras, estas características:

- Al no poseer semitonos, no poseen sensible; por ello, el sentido tónica se halla muy aminorado, casi desaparecido.
- Pueden comenzarse indistintamente por la tónica o por la dominante, pues el resultado es el mismo; de hecho, los modos de Do y Sol, y los de Re y La son, a la postre, el mismo, según que comencemos por el I grado, o por el V.
- Todas estas escalas pueden ser transportadas a cualquier nota de punto de partida. Como curiosidad —que no es sólo una curiosidad, pues tiene varias implicaciones— verás que cuando transportamos el modo de Do, de manera que la tónica sea Fa sostenido o Sol bemol, el resultado es la escala de las teclas negras del piano.

Diremos para acabar que, igualmente, podríamos considerar como música modal la escrita tomando como eje a la escala cromática o de 12 semitonos, pues al fin y al cabo ésta no es sino una escala modal como tantas otras. Pero por razones evidentes, la música escrita por esa escala carece completamente del más mínimo punto de referencia tonal ni modal, entrando plenamente en la música no tonal o atonal a la que dedicamos el siguiente capítulo.

TEMA 13: EL ATONALISMO

En el capítulo anterior nos hemos referido a los diversos procedimientos que caracterizaron buena parte de la música de finales del pasado siglo y comienzos del nuevo, y que, de manera consciente o inconsciente, aportaron novedad y sonoridades alternativas al sistema tonal escolástico. Pero el proceso era realmente imparable: el tonalismo iba dando ya señales de agotamiento y no tardaría en llegarse a la seguridad de que el sistema tonal, como tal, había agotado sus posibilidades. Ello abrió las puertas al mundo de la técnica atonal, es decir, a la música escrita sin las características de la tonalidad. Como quiera que el aspecto histórico de este proceso, con algunos de sus puntos más significativos los tienes resumidos en la primera parte de este mismo libro, sintetizaremos ahora las características técnicas del proceso de renovación del lenguaje tonal por el atonal.

1. Antecedentes del atonalismo

Resumiendo algo de lo ya dicho en capítulos anteriores, podemos apuntar las siguientes como las causas inmediatas que condujeron a la técnica atonal:

- La costumbre de utilización de los acordes no en su estado perfecto, sino con todo tipo de notas añadidas, lo que llegó a desfigurar completamente la personalidad original de cada acorde.
- La cromatización o alteración constante de cualquier tipo de grado o acorde de la escala, llegando a hacer irreconocible en muchos casos el grado, escala o acorde que se estaba empleando en un momento determinado.
- La utilización constante de agregados armónicos completa y deliberadamente ambiguos, que admitían analítica y auditivamente mil posibles interpretaciones¹⁰⁰.
- Los procesos armónicos de modulaciones incesantes y hacia los tonos más lejanos.
- El abandono de una tónica de referencia, prefiriendo que el «oído» tuviera que desplazar continuamente de tónica fundamental, y no regresando finalmente al punto de partida (*melodía infinita*).
- La frecuente utilización de variantes modales de las escalas diatónicas, algunas de estas variantes, prácticamente sin noción auditiva de tónica o dominante.
- La modificación del concepto de consonancia y disonancia: giros, intervalos y acordes que en el pasado podían ser considerados como «no musicales» por su fuerte disonancia, pasarán a ser perfectamente admitidos como consonantes.
- El convencimiento, en todo caso, de que las disonancias no debían ser excepción en el proceso musical (es decir, que tenían perfecto valor en sí mismas), y que, por tanto, no necesitaban ser preparadas ni resueltas.

¹⁰⁰ Caso típico en este sentido es el célebre primer acorde del *Preludio de Tristán e Isolda*, de R. Wagner, sobre el que se han vertido ríos de tinta. Quien escribe estas líneas vio en Norteamérica un libro (!) dedicado íntegramente a discutir este acorde.

- La utilización de la escala de tonos que, como ya dijimos, carece de sentimiento tonal por su ausencia de semitonos.
- La no asociación del ritmo musical al proceso melódico-armónico.
- La pérdida como tal del concepto de tema, si entendemos éste como motivo a desarrollar en diferentes tonos.
- El comprender que, al igual que durante siglos y siglos nos servimos de la escala diatónica como punto de partida para la composición musical, y que fue eventualmente sustituida por diferentes sistemas modales (ver capítulo anterior: modalismo), nada impedía utilizar como base modal el modo que contiene los doce semitonos de nuestra octava, es decir, la escala cromática, y que es, por propia definición, atonal.

Estas y otras muchas razones aceleraron el proceso final hacia la técnica atonal. Es muy importante precisar, como ya lo hicimos al referirnos a la parte histórica, que la llegada del atonalismo a nuestra historia no es el resultado —como algunos profesores poco informados han pretendido defender— de una voluntad caprichosa de revolución. Por el contrario, como se ve, es la consecuencia de una evolución natural que, sin rupturas deliberadas, puso la técnica musical irremediabilmente al borde del atonalismo. No se trata de que un compositor dijera en un momento determinado: «vamos a revolucionar la música: vamos a escribir sin tonalidad»; por el contrario, fueron, en la mayor parte de los casos, los más prestigiosos compositores tonales y escolásticos los que, consecuentemente con sus principios de construcción musical llevaron la historia hacia la pérdida del sentimiento tonal para la nueva música.

2. La técnica atonal

Es muy importante que no pienses que escribir música sin reglas tonales es sencillísimo, por no existir normativa de formaciones melódicas ni armónicas; de hecho, algunos creen que escribir música atonal es más o menos escribir «lo que uno quiera», sin sujeción a criterio alguno. Nada más incierto: la música atonal, pese a que a veces se le denomina *atonalismo libre*, posee unos criterios básicos que deben ser respetados si se quiere que el resultado sonoro sea válido. No es exagerado decir que una música atonal mal escrita es tan rechazable como una fuga de escuela con faltas graves. Más aún: en música tonal convencional, el propio sistema tonal —que tiene una fuerte coherencia en sí mismo— asegura de alguna manera la cohesión de la música, pero en técnica atonal libre —en que no existe cohesión «a priori»— si no escribimos muy correcta y pulcramente, el resultado sonoro será deslabazado y sin sentido. En resumen, música atonal quiere decir música escrita con otros criterios que los de la tonalidad convencional, pero de ninguna manera música escrita sin criterios.

Aun a sabiendas de que el estudio a fondo de las características técnicas de composición atonal corresponde no a un Tratado de Solfeo, sino a un texto de Armonía, Contrapunto y Composición, sintetizaremos a continuación algunas de las características de la música atonal que son imprescindibles en un texto moderno sobre Teoría de la Música:

- La música atonal participa de buen parte de los mismos criterios y características de la música tonal: importancia de la línea melódica, importancia de la armonía vertical, acordes y zonas de mayor o menor tensión, intervalos y relaciones más peligrosas, necesidad de distribuir hábilmente las articula-

ciones, puntos de reposo, etc. La diferencia es que nada de ello está referido a una tónica básica que ejerza de centro de gravedad; tampoco, en consecuencia, se da el fenómeno de modulación como tal.

- Como ya adelantábamos antes, la música atonal puede entenderse a efectos teóricos como un música modal sobre el *modo cromático*, o escala de doce semitonos. Ello es importante porque, desde este punto de vista, se le puede hacer partícipe de las características de la música modal.
- Aunque, evidentemente, existe en la música atonal la consideración vertical o armónica, realmente es un género principalmente horizontal o melódico, es decir, contrapuntístico. Por varias razones — largas de explicar ahora— el oído percibe mejor las relaciones melódicas que las armónicas, en la música atonal.
- Como corresponde a una música predominantemente contrapuntística, no es muy propio de la música atonal el empleo de temas a desarrollar, como en la música tonal; entre otras cosas, porque el concepto «desarrollo» es bastante indisociable del concepto de tonos y modulaciones. Por el contrario, se prefiere la pequeña célula, el motivo breve o escueto al que se pueda hacer referencias sucesivas en forma de imitación o variación. Al fin y al cabo, éstos son procedimientos que fueron utilizadísimos durante décadas y décadas en la música polifónica preclásica.
- No es problema a resolver, dentro de la música atonal, cuál puede ser el bajo armónico que le corresponde a una línea melódica; ni en consecuencia, cuál podría ser el desarrollo armónico que correspondería a un bajo armónico dado. Ello, claro está, porque en música atonal no es correcto pensar que la armonía emana de la voz del bajo. Todas las voces, por contra, tienen igual presencia armónica, pues el concepto de *acorde funcional* y el concepto de *cadencia* es del todo ajeno a la esencia de la música atonal.
- Tan importante es la claridad de superposición de las voces en la música atonal, que los primeros compositores que emplearon esta técnica se sirvieron constantemente de dos signos por ellos acuñados —y que han quedado hoy como habituales en el sistema—, que son los siguientes:

H — para señalar una voz principal

N — para señalar una voz secundaria

Verás que estos signos resultan de la modificación de las letras H (del alemán *Hauptstimme* = voz principal) y N (del alemán *Nebenstimme* = voz secundaria).

- El compositor no debe atemorizarse ante la posibilidad de intercalar fragmentos atonales en un contexto tonal, ni fragmentos de una tonalidad más o menos precisa entre un discurso abiertamente atonal. De todas formas, estas amalgamas de estilo —aunque, repetimos, viables técnicamente— plantean grandes retos desde el punto de vista estético.
- En casos como los que acabamos de referir, en que nos interesa incluir fragmentos más o menos tonales en un entorno atonal, suele ser aconsejable que ese fragmento sea más bien de carácter modal, pentáfono, o por tonos enteros, pues en ellos el sentimiento funcional está más difuso, y el tránsito suele poderse realizar de manera menos dura¹⁰¹.

¹⁰¹ En concreto, Alban Berg escribió mucha y muy buena música en la que se produce una cierta mezcla de estilos, realizada con una maestría admirable.

- Frente a la preferencia del sistema convencional por los intervallos cortos y conjuntos —muy especialmente al escribir líneas para voz humana— la música atonal tiene una de sus principales fuentes de tensión en los saltos grandes y abruptos, con frecuencia superiores a la octava. Ello no obsta, por supuesto, para que giros con menor tensión deban presentar movimientos cerrados más convencionales.
- También el aspecto rítmico posee novedades características en esta nueva estética. A ellos les dedicaremos un pequeño apartado en el próximo capítulo, correspondiente a la música dodecafónica.

Las siguientes observaciones están referidas a los movimientos melódicos y otros aspectos puramente compositivos de la música atonal, pero cuyo conocimiento nos será útil desde el punto de vista teórico:

- Por propia definición, una característica importante de la escritura melódica atonal es la ausencia de relaciones tonales entre las notas de una melodía. Por ello, deben evitarse los intervallos que puedan dejar entrever relaciones de tónica-dominante, o alguna otra de referencias funcionales. En consecuencia, los intervallos de 4ª J y 5ª J son peligrosísimos, y sólo deben utilizarse cuando se tiene plena conciencia de que no nos determinarán una polarización tonal no deseada. Las terceras y sextas, tanto mayores como menores, pueden ser peligrosas también por la misma razón.
- Por contra, el intervalo más característico de la escritura atonal es la 7ª M, así como la 9ª m. También lo son, en menor medida, la 4ª A y la 5ª d.
- Los intervallos de 2ª m y los movimientos cromáticos son válidos, pero deben emplearse claramente distanciados: tres o cuatro movimientos cromáticos seguidos dan pobreza a la melodía.
- Los intervallos de 8ª J producen indefectiblemente una polarización tonal hacia la nota que produce tal octava, por lo que, en general, deben ser evitados.
- En música atonal se utiliza cualquier denominación enarmónica para una misma nota; es decir, no existe diferencia alguna entre, por ejemplo, Si bemol y La sostenido. Debe preferirse, como regla general, la denominación más cómoda y sencilla. En consecuencia, no es frecuente encontrarse en escritura atonal notas como Mi sostenido, La doble bemol o Do bemol, sino sus enarmónicos más sencillos Fa, Sol, o Si, respectivamente.
- En consecuencia con el punto anterior, hay que tener mucho cuidado con que una línea melódica en apariencia completamente atonal y complicadísima de análisis no nos esté enmascarando en realidad —por enarmonización— una línea en el fondo tonal y sencillísima. La siguiente melodía, íntegramente atonal en apariencia,



auditivamente resulta ser la siguiente:

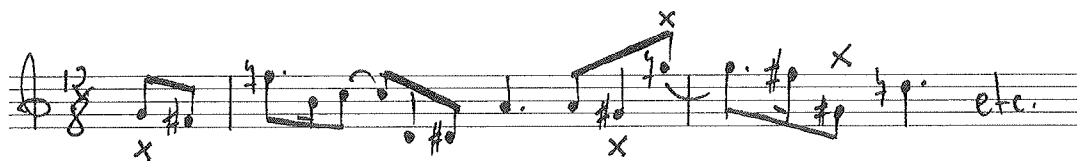


Teniendo presentes estos principios referidos, observa estas dos líneas típicas de la escritura atonal:

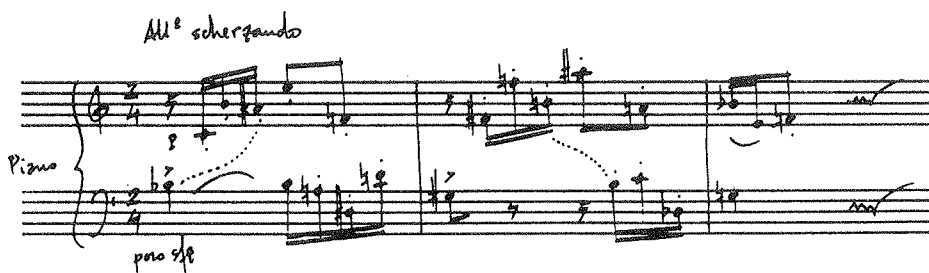
Cuando se escribe a varias voces, hay que cuidar algunas otras observaciones complementarias: hablando en sentido estricto, no existe una Armonía propiamente atonal, pero, evidentemente, sí un sistema de relaciones que produce la simultaneidad de líneas melódicas atonales. Estas relaciones se basan principalmente en las tensiones o distensiones que la superposición de ciertos intervalos produce como efecto:

- En general, ya se dijo que la música atonal es principalmente horizontal o contrapuntística, por lo que suele ser objetivo primordial la clara percepción de cada una de las líneas melódicas superpuestas. No hay inconveniente en cruzar ampliamente estas líneas, a condición de que sigan siendo perceptibles individualmente. Por la misma razón, los intervalos armónicos de 2ª m son muy peligrosos: muchas veces, en efecto, crean confusión entre las voces.
- Respecto de los intervalos armónicos cabe decir, en general, lo mismo que se dijo para los melódicos: suelen ser muy desaconsejables los intervalos de 4ª J y 5ª J, terceras y sextas tanto mayores como menores, así como los de 8ª J. En cambio, suelen ser excelentes las superposiciones de 7ª M —la más apropiada—, la 4ª A ó 5ª d y, en menor medida, la 7ª m y la 9ª M.

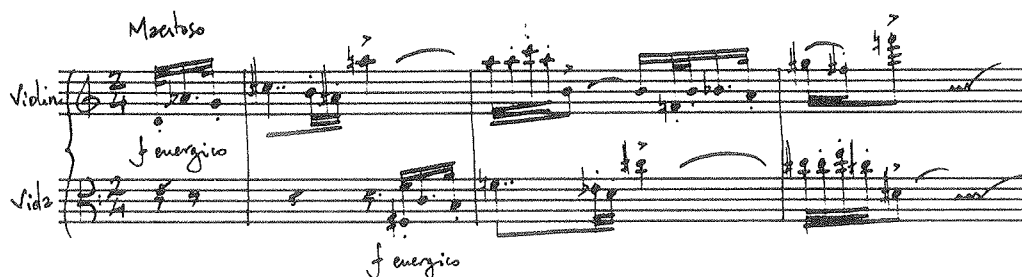
- Un principio importantísimo en la construcción de melodías atonales es lo que ha dado en llamarse la *contrapartida atonal*. Consiste en la necesidad —casi regla— de que nunca una línea melódica presente una nota determinada por segunda vez, si no ha aparecido antes en su forma alterada cromáticamente; ello impide la polarización sonora hacia la nota repetida. Por ejemplo, si hemos utilizado la nota Sol, no debemos volver a escribir Sol, hasta que la melodía no haya presentado la nota Sol sostenido o Sol bemol¹⁰². Veamos un ejemplo:



- El principio que hemos denominado como de *contrapartida atonal* sigue teniendo vigencia en el aspecto vertical: una voz no debe presentar una misma nota que ya haya presentado otra línea, si no ha aparecido antes esa nota en su estado alterado. Por ejemplo, el siguiente caso es contrario a este precepto:



- El procedimiento imitativo —tan característico del contrapunto tonal— es también muy propio del contrapunto atonal. El siguiente pasaje atonal se basa en un sencillo proceso de imitaciones:



¹⁰² O sus enarmónicos.

Igualmente, el ejemplo siguiente:

Handwritten musical score for Flute, Oboe, and Violin. The tempo is 'Moderato' and the time signature is 2/4. The score shows complex rhythmic patterns and melodic lines for each instrument, with various dynamics and articulation marks.

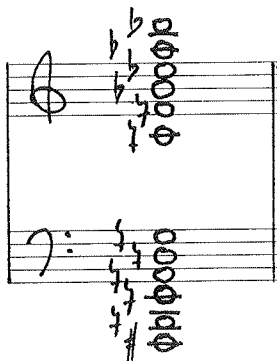
- Pero no es conveniente —como sí lo era en el contrapunto tonal— que una imitación comience por la misma nota que su antecedente; ello contribuiría, en efecto, a crear una polarización hacia esa nota¹⁰³. El siguiente ejemplo no es nada recomendable por esa razón:

Handwritten musical score for Piano. The time signature is 4/4. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with various dynamics and articulation marks.

- Desde el punto de vista del acorde, no es posible realizar una clasificación sistemática de todos los acordes que pueden darse dentro del sistema atonal, pues pueden ir desde la simple superposición de dos notas, hasta la superposición de los doce semitonos de la escala cromática; no sólo eso, sino a su vez, todos los estados y disposiciones que admitiría cada uno de los acordes resultantes, hacen imposible un estudio sistemático de todas las posibilidades acordales. Pero sí existe un estudio bastante riguroso de las posibles integraciones que pueden darse en la música atonal, en lo referente a acordes. Aquí sólo recordaremos la efectividad sonora que producen en este estilo de acordes la aparición de al menos un intervalo de 7^a M o de 9^a m, o de los dos. En su ausencia son también eficaces los intervalos armónicos de 4^a A, pues el tritono da robustez al acorde y no compromete una posible tónica.

¹⁰³ Como ves, el principal enemigo de la música atonal, al menos en principio, es que una o varias notas polaricen la atención en mayor medida que las demás.

- En escritura para instrumento polifónico, es frecuente la utilización de acordes por superposición de segundas menores, que forman los llamados *clusters*¹⁰⁴ sonoros. Realmente no son nada fáciles de análisis, pero es lo cierto que las más de las veces se utilizan más como efecto tímbrico o acústico — de «mancha sonora»— que con un auténtico sentido armónico. Frecuentemente se aprovecha de ellos sobre todo su fuerte carácter percetivo e hiriente. A veces se utilizan también con ese fin no sólo en instrumentos polifónicos, sino en un conjunto instrumental o —menos frecuentemente— vocal.
- En música con instrumentos polifónicos, no te sorprenderá ver a veces agregados sonoros que son auténticos acordes triadas, incluso a veces, acordes perfectos. Ello es un recurso de «coqueteo» con el lenguaje tonal, relativamente frecuente en algunos autores, pero que debe utilizarse de forma que no comprometa en absoluto la indefinición de un pasaje. Normalmente, de hecho, cuando se utiliza este recurso suele ser con una fuerte contrapartida atonal en otra u otras voces.
- Muy característico dentro de la técnica atonal es el llamado *acorde pantonal*, es decir, el acorde que contiene los doce semitonos de la escala cromática y que es la última consecuencia del atonalismo y la indefinición tonal. Cuando se usa este acorde se suelen tomar algunas precauciones: entre ellas, la de procurar evitar los intervalos de 2ª m, pues ya el acorde de por sí tiende hacia la confusión y no debemos utilizar en él intervalos tan cerrados. También suele ser recomendable el disponerlo de una manera equidistante en sus voces. Muy frecuentemente, esta equidistancia es por intervalos de cuartas justas superpuestas¹⁰⁵. Por ejemplo:



3. El «lenguaje atonal»

Antes de cerrar estas breves nociones sobre música atonal, haremos algunas precisiones:

En primer lugar, es muy importante que entiendas que la estética atonal no es únicamente un problema de usar una forma de composición que no determina una tónica de referencia. Es mucho más que eso, pues trae consigo una nueva forma de «sentir» y de «comprender» la música, de valorar otros aspectos que antaño fueron menos importantes y de subordinar otros que fueron la piedra angular de la música del periodo clásico-romántico.

¹⁰⁴ Ya nos referiremos en la Primera Parte a los llamados *clusters*: recuerda que se trata de agrupaciones «arracimadas» de notas — generalmente por superposición de segundas menores— que tiene un valor eminentemente percetivo o tímbrico, más que armónico.

¹⁰⁵ O sus intervalos enarmónicos.

Los aspectos meramente técnicos que hemos referido aquí tienen una inmediata consecuencia en el aspecto rítmico de la escritura musical, pero preferimos posponer su referencia hasta el capítulo siguiente, pues no son muy diferentes de los aspectos rítmicos de la música dodecafónica. Adelantaremos sí, que si en el pasado el aspecto rítmico estaba subordinado a los periodos y cadencias del discurso tonal, en la música sin tonalidad, estos sistemas rítmicos van a tener que funcionar independientemente, pues no existe sentimiento tonal ni cadencial que los determine.

Por último, una precisión terminológica: cuando hablamos de música atonal entendemos, en el sentido más amplio del término, cualquier música que esté escrita sin las reglas del tonalismo clásico funcional; en ese sentido, la música electrónica, la música para percusión no afinada, o cualquier música instrumental y vocal que no presente tonalidad alguna entendemos que es música atonal. Pero en un sentido más estricto, lo que en la historia se entiende por «música atonal» —o a veces, paradójicamente por *periodo atonal libre*—, es la estética musical que medió entre la utilización sistemática de tonalidad funcional de finales del siglo XIX —con todos los aditamentos y ampliaciones que se quiera, pero tonal al fin y al cabo— y el surgimiento del sistema dodecafónico o serial, al que ahora nos referiremos. Este periodo intermedio encontró también sus propias «reglas del juego», que son precisamente lo que se entiende en propiedad por la técnica de la música atonal.

Pero es evidente que la música atonal como tal, plantea problemas notables de escritura y, sobre todo, de coherencia formal. Con la técnica atonal a que nos hemos referido se puede escribir música espléndida, y de hecho en el periodo tratado —como tienes detallado en la primera parte de este mismo libro— surgieron una serie de obras maestras atonales, hoy históricas. Pero esta técnica no se redondearía hasta el establecimiento de los principios de la *técnica dodecafónica*, que no es sino una codificación posible aplicada a la técnica atonal. Al fin y al cabo —inmediatamente lo veremos—, el dodecafonismo puede entenderse como la consecuencia inmediata de lo que en este capítulo hemos denominado «principio de la contrapartida atonal», es decir, de la necesidad de rotación de las notas de la escala cromática antes de repetir una misma nota. Este principio nos enlaza ya directísimamente con el próximo capítulo dedicado propiamente a los aspectos técnicos de la música dodecafónica.

TEMA 14: EL SISTEMA DODECAFONICO

Al enumerar en el capítulo anterior algunos aspectos de la técnica de la música atonal, nos referíamos a la importancia del llamado *principio de la contrapartida atonal*. Según este principio, es aconsejable que ninguna nota determinada se repita dentro de un discurso melódico antes de que haya aparecido esa misma nota con un sentido de alteración diferente. Pues bien, deducirás fácilmente que el procedimiento más consecuente con este principio es la *rotación* constante de los doce semitonos de la escala cromática; así queda asegurado el que ninguna nota aparezca más veces que las demás, ni polarice la tensión en mayor medida que ninguna otra. Intuitivamente llegamos así al fundamento de la técnica dodecafónica.

En efecto, recordando los pasos que hemos dado en los últimos capítulos, observamos cómo a una época de estricta vigencia del sistema tonal, le siguió un periodo de agotamiento de tal sistema, en el que se enriqueció el tonalismo con numerosas aportaciones externas a las que nos hemos referido en el capítulo 12: cromatización de sus grados, acordes por superposición de cuartas, notas añadidas a los acordes perfectos, superposición de tonalidades, utilización de escalas alternativas o modales, etc. El uso constante y las últimas consecuencias de todos estos enriquecimientos nos llevó al llamado atonalismo libre, es decir, a la pérdida completa de referencia a una misma tónica. Los años de atonalismo libre —especialmente en los primeros lustros de nuestro siglo— supusieron un reto a los compositores a la hora de poder dar unidad estructural y coherencia formal a su música, pues el peligro de perderse en incoherencias por falta de un sistema riguroso era bien evidente. Se «sentía en el ambiente» la necesidad de articular el atonalismo en un sistema tan perfecto como pudiera serlo el tonal, pero sin la obligada referencia tónica-dominante. El método se halló sólo unos años después, pero no como un «invento» más o menos ingenioso y artificioso, sino como un procedimiento intuitivo y coherente, heredero directo de las grandes tradiciones del lenguaje tonal funcional. El sistema se basa, como queda dicho, en la rotación constante de los doce semitonos de la escala cromática, en un orden que el compositor fija al comienzo de la composición. Poco a poco se fue articulando y codificando el nuevo método y se plasmó en un sistema realmente admirable —denominado precisamente *dodecafonismo*— que estaría llamado a influir decisivamente en la historia del pensamiento musical occidental. Ya dijimos en la primera parte de este libro que las primeras obras dodecafónicas fueron escritas en torno a 1923, y su influencia, directa o indirecta, se extiende hasta nuestros mismos días¹⁰⁶.

Hablaremos ahora de algunas de sus características teóricas más fundamentales. Pero comencaremos por hacer una precisión terminológica: habitualmente se manejan como sinónimos los términos *dodecafonismo* y *serialismo*; incluso nosotros lo hemos hecho así en este libro. Pero hay que tener un poco de cuidado con estos términos, pues serialismo significa cualquier tipo de estructuración que esté basado en una serie, y como tal puede estar referido a cualquier tipo de series, por ejemplo: de cuatro sonidos, de siete matices, de tres articulaciones, o cualquier otro supuesto. Mientras que dodecafonismo se refiere exclusivamente al método de composición basado en la serialización de los doce sonidos de la escala cromática. Dicho de otra manera: toda música dodecafónica es serial, pues implica la serialización de los doce sonidos de la octava; pero no toda música serial es necesariamente dodecafónica, pues la serialización —como acabamos de decir— puede ser de

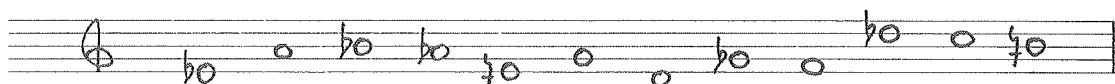
¹⁰⁶ Consulta lo que sobre la pervivencia del dodecafonismo comentamos al final de este mismo capítulo.

cualquier otro tipo. Aclaremos también que, en sentido estricto, toda música dodecafónica es atonal¹⁰⁷.

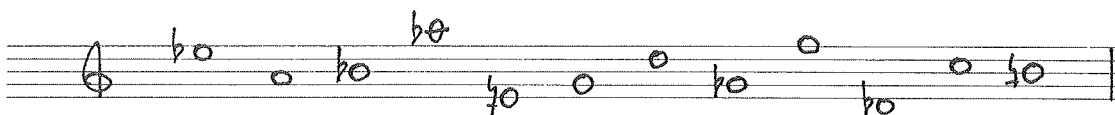
Como quiera que el elemento básico de la música dodecafónica es lo que llamamos la *serie*, comencemos refiriéndonos a ella:

1. La serie dodecafónica

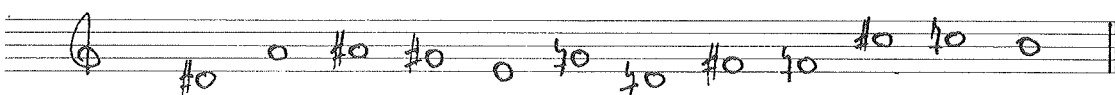
El punto de partida de la música dodecafónica, y el eje de todo el sistema, es la serie dodecafónica, o conjunto —en un orden determinado por el compositor— de los doce semitonos de los que consta la escala cromática. Para no hablar en abstracto en nuestras explicaciones, pondremos un ejemplo para todos los siguientes comentarios. Una serie dodecafónica es, por ejemplo, la siguiente:



Queda claro que al determinar el orden de las notas no nos importa las alturas de octava de cada una de las notas indicadas; se escriben simplemente en la octava más cómoda. Por ejemplo, nuestra anterior serie prototipo, es idéntica a efectos de funcionamiento a la siguiente:



Téngase siempre presente que, en virtud de que toda enarmonización es viable en la técnica dodecafónica, la serie precedente sería también la misma que esta otra:



Este principio de enarmonización, habitual como hemos dicho en la música atonal, puede, si no tenemos cuidado, enmascarar repeticiones de notas en una serie, lo que no es en absoluto aceptable. Por ejemplo, la siguiente serie es de todo punto incorrecta, pues existen dos notas duplicadas, aunque con nombre aparente diferente; son las marcadas con una cruz. Faltan, sin embargo, el La bemol y el Re:



¹⁰⁷ Independientemente, como ya se dijo, de que en un momento dado interese al compositor «acercar» el sistema dodecafónico al sistema tonal, con algún fin determinado.

Puede parecer que el sistema de determinación de una serie por el compositor es muy limitado, por poder únicamente determinar el orden de los doce sonidos. Esto es erróneo, pues matemáticamente existen nada menos que 419.003.600 series posibles. Las posibilidades, como se ve, son prácticamente ilimitadas.

A partir de la construcción de la serie, pondremos como ejemplo la construcción de una melodía; desde nuestra serie que ejemplificamos antes, construimos ahora una línea melódica. En la siguiente línea —para flauta, por ejemplo— el orden de las notas está siempre respetado, jugando, claro, con las distintas octavas, como ya dijimos que era perfectamente posible. Observa que cuando terminamos las doce notas de la serie, iniciamos de nuevo su rotación. Comprueba también cómo un concepto «en bruto» como es una serie, es convertido en una melodía de interés propiamente musical. Las cruces marcan el inicio de cada repetición de la serie.

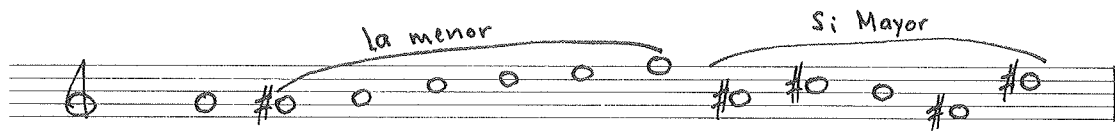
Clarinete
(ton: dos reales)

Más tarde, volveremos de nuevo sobre la construcción de líneas melódicas. Observaremos ahora cómo una serie no es —como falsamente pudiera parecer— lo mismo que una *escala*. Una escala no es sino una ordenación jerárquica en abstracto, mientras que una serie es un material musical concreto. Por poner un ejemplo: cuando nosotros decidimos escribir una pieza tonal en La Mayor, no nos estamos obligando a que las melodías sigan siempre las notas correlativas de la escala de La M; lo que queremos decir es que su ordenación jerárquica interna va a ser la de la escala diatónica de La M. Mientras que el orden de las notas de una serie dodecafónica debe ser siempre respetado como material generador¹⁰⁸. Una serie no es tampoco un *tema* propiamente dicho, pues el tema es un punto de partida concreto en torno al cual se construye un desarrollo más o menos emparentado con dicho tema; la serie es, sin embargo, una sucesión de sonidos a seguir en la estructuración de la pieza, que a su vez puede dar lugar a otros motivos concretos, propiamente dichos¹⁰⁹.

¹⁰⁸ En seguida veremos cómo podemos encontrar algunas variantes a este orden estricto de la serie básica.

¹⁰⁹ En efecto, dentro del desarrollo de una pieza serial pueden aparecer perfectamente otros motivos o células característicos.

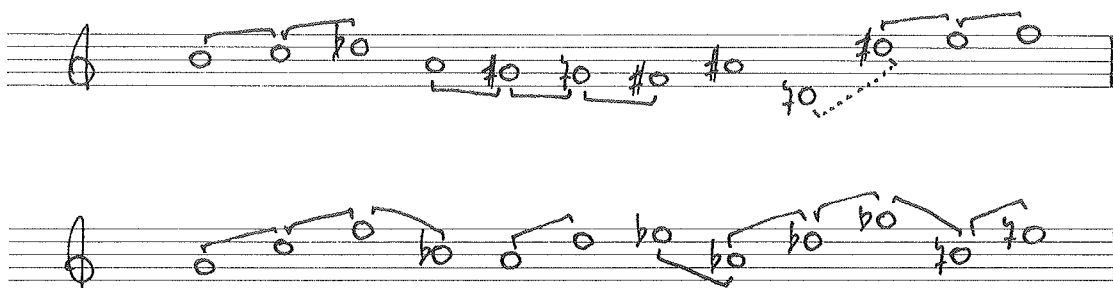
Una de las mayores dificultades a la hora de plantear una serie dodecafónica —como ya habrás intuido— es la de prever qué posibilidades musicales nos va a deparar. Dicho de otra manera, te preguntarás cuál es una buena serie y cuál es una serie inapropiada para el tipo de sonoridad musical que vamos a pretender. Al igual que otros muchos aspectos de la composición musical, éste es un asunto en el que intervienen dos factores: nuestro dominio técnico del lenguaje dodecafónico para conocer las características internas de una posible serie; y por otra, nuestro gusto personal, pues una serie que es magnífica para un compositor, puede ser inadecuada para otro; y la que a uno le parezca sin posibilidades expresivas, a otro le sugiera mil recursos y tratamientos:



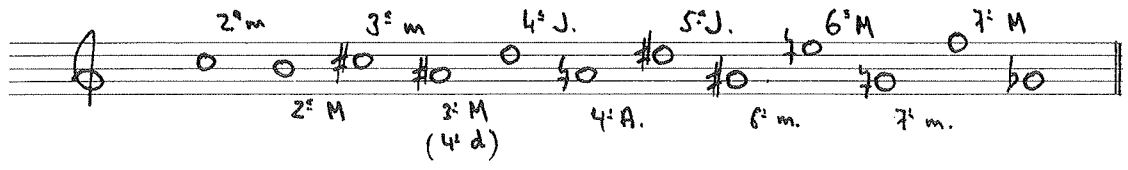
En pura teoría, una serie dodecafónica no debe contener intervalos que induzcan al «oído» a establecer una tónica de referencia. Observa, por ejemplo, que la siguiente serie presenta dos zonas tonales —señaladas con una llave—, respectivamente en La m y Si M:

En relación a esto debemos decir —como ya precisamos al hablar de la música tonal— que, en principio, el establecimiento de áreas tonales en un entorno atonal —dodecafónico, en este caso— no es una práctica recomendable, pues se supone que la esencia de la música dodecafónica es la ausencia completa de relaciones de tónica-dominante. Ahora bien, si este «coqueteo» se realiza de manera consciente y en vistas a un fin determinado, no queda descartada la construcción de series dodecafónicas con reminiscencias más o menos tonales. Pero, repetimos, es éste un defecto que en principio se debe evitar por ajeno a la propia esencia de la música dodecafónica.

Junto al no establecimiento de relaciones tonales, una buena cualidad de una serie, en principio, es que sea rica en intervalos diferentes. Las dos series siguientes son poco interesantes en este sentido por presentar la primera reiterativos intervalos de 2ª m (o sus ampliaciones), y la segunda por abusar de los saltos de 4ª J (o sus ampliaciones):

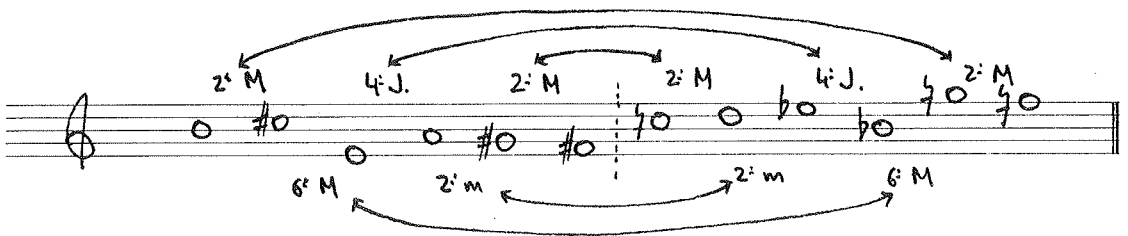


En este sentido, existe una serie que sería especialmente atractiva: la serie que contiene la totalidad de los doce intervalos posibles en la escala cromática. Aquí tienes un ejemplo de esta posible serie, tomada desde la nota Do:

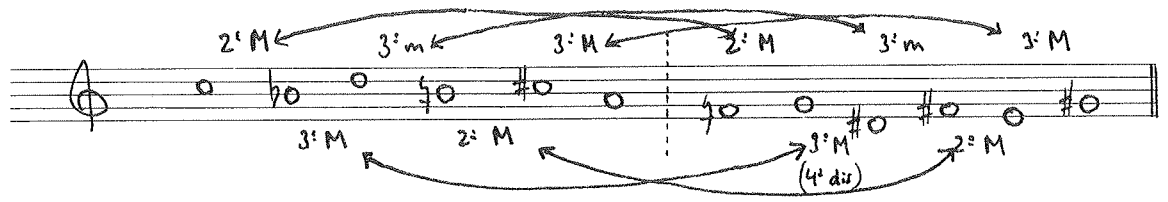


Sin embargo está demostrado que este serie —siempre en principio— no es especialmente interesante, pues presenta una gran falta de coherencia y dispersión por su excesivo número de intervalos diferentes. Es muy difícil, en efecto, hacer música coherente a partir de ella.

Existen también muchos tipos de series «de pizarra», es decir, que resultan muy curiosas de construcción y análisis y que son aparentemente muy «perfectas». Por ejemplo, la siguiente serie es completamente simétrica: sus distancias internas son las mismas tanto si se empieza desde el comienzo o bien desde el final:

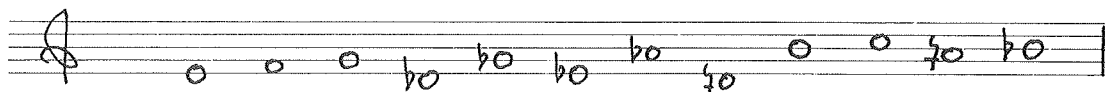


La siguiente presenta como característica principal el que los intervalos de la segunda mitad son los mismos que los de la primera mitad, pero en sentido contrario:

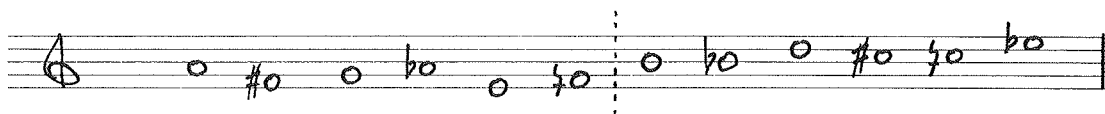


Pero repetimos que todas estas series muy teóricas son luego bastante monótonas por su excesivo ordenamiento interno. El punto medio está pues, en las series que son ricas en interválica, no presentan zonas tonales y ofrecen posteriores posibilidades de desarrollo¹¹⁰. Es muy importante que, una vez que tenemos en la cabeza una posible serie a utilizar, nos familiaricemos íntimamente con ella, reteniéndola en la memoria, tocándola en diversos instrumentos e intuyendo previamente cuáles son los recursos que ofrece potencialmente. Muchos compositores seriales confiesan que, aunque no es muy ortodoxo con el espíritu último de la serie, el primer esbozo de serie proviene generalmente de un impulso puramente melódico, es decir, de plantear una melodía atonal que contenga los doce semitonos de la escala cromática; para después, en un segundo momento, proceder a su reajuste interno de cara a una estructuración teórica más interesante.

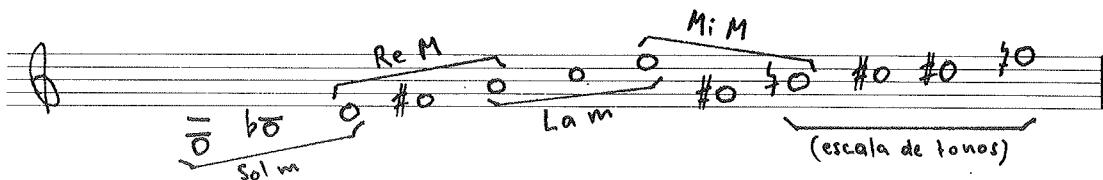
Antes de seguir adelante, pondremos como ejemplo algunas otras series dodecafónicas diferentes, procedentes de ejemplos reales e ilustres. Esta primera procede de la *Suite, op. 25*, de A. Schoenberg:



Esta es la serie que utiliza A. Webern en su *Sinfonía op. 21*. Observa su simetría:



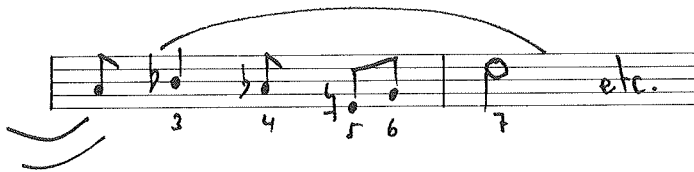
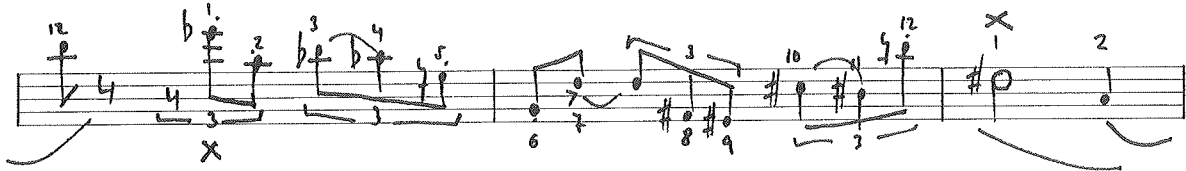
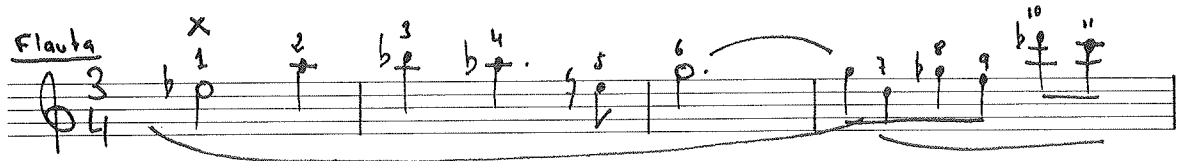
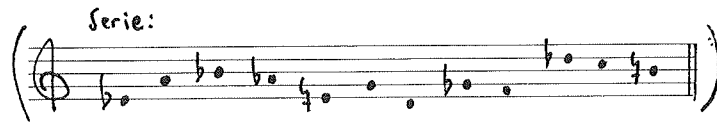
Y finalmente, la serie principal del *Concierto de violín*, de A. Berg, que, como ves, contiene directísimas alusiones al mundo tonal: cuatro acordes perfectos (por cierto, sobre las cuatro cuerdas al aire del violín), y una escala de tonos:



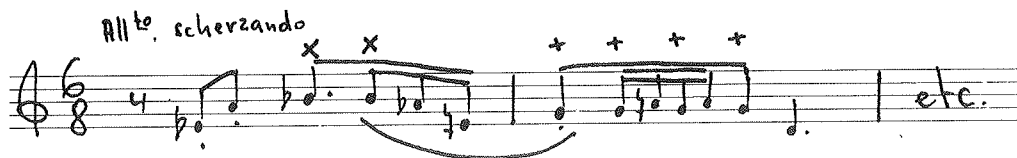
2. Construcción melódica elemental, a partir de una serie dada

Ya pusimos antes un primer ejemplo de desarrollo melódico de una serie. Añadamos ahora que es conveniente que el punto en que se retoma nuevamente el inicio de la serie esté relativamente velado, u ocurra en parte poco significativa, para no dar sensación de reiteración. El siguiente caso, en este sentido, sería poco acertado:

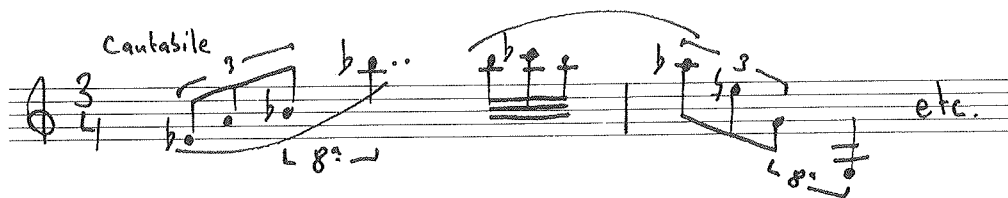
¹¹⁰ En todo caso, sólo con una notable experiencia puede el compositor saber si una serie «en bruto» va a ofrecer grandes posibilidades o no.



Excepcionalmente puede repetirse una o varias veces una misma nota antes de pasar a la siguiente, si es un punto de carácter ornamental o rítmico: un trémolo, por ejemplo, o un mordente:



Pero debe tenerse mucho cuidado con los saltos de octava, como ya dijimos al hablar de la música atonal, pues nos pueden determinar una atención inadecuada a una misma nota. Casi se puede afirmar que el intervalo de 8^a J es un intervalo prohibido en el dodecafonismo, tanto melódica como armónicamente. El siguiente giro, por ejemplo, sería completamente desaconsejable:



Quede claro que no es objetivo de la música serial el que la serie original sea reconocible al oído. Por el contrario, es frecuentísimo que un fragmento serial tenga un carácter tan ágil y no reiterativo que se pierda completamente —incluso para el oyente más avezado— el sentido auditivo de la ordenación de la serie. Tampoco es necesario en absoluto, como habrás visto en algún ejemplo anterior, que la línea melódica concluya con el final de la serie.

Como ya dijimos al hablar de la música atonal en general, existen unos ciertos intervalos melódicos especialmente característicos del discurso melódico serial. Estos son principalmente la 7ª M, 4ª A ó 5ª d, así como la 9ª m, a los que habría que añadir las ampliaciones de dichos intervalos. Especialmente cuando se escribe para instrumentos —no voz humana—, es muy característico el uso de constantes saltos e intervalos muy amplios, aunque tampoco es bueno abusar de este tipo de giros, que llegan a cansar al oyente.

En general, ampliando esto último, frente a la lógica y pausada línea vocal cómoda y por grados conjuntos, que caracteriza la música tonal convencional, la música serial tiene predilección por los movimientos angulosos y bruscos, los grandes saltos —como acabamos de decir— y las tesituras extremas de los instrumentos y voces. La creación de líneas melódicas pegadizas al oído, sencillas de reproducir, y muy cómodas a la voz y el oído, no suele ser en absoluto objetivo de la música atonal y, en consecuencia, tampoco de la serial.

3. Aspecto rítmico de la melodía atonal y serial

Lo que sigue es uno de los aspectos más importantes y característicos de la música atonal en general, y especialmente del lenguaje dodecafónico propiamente dicho:

Habrás observado que, en la música convencional tonal, el aspecto rítmico de un discurso melódico guarda una relación directísima con el aspecto melódico o armónico. Y como quiera que armónicamente una línea melódica tonal presenta regularidad de distribución de tensiones y reposos según su sentir armónico, la rítmica suele presentarse, consecuentemente, de una manera regular y con pulsos constantes. Ello unido a la «tiranía» que durante siglos ha ejercido la distribución de las partes fuertes y débiles de un compás, así como de sus fracciones internas, el resultado de todo ello es una rítmica regular y con pulsaciones y acentos simétricamente distribuidos¹¹¹. Si analizas, en efecto, las siguientes tres melodías verás cómo la distribución de acentos y figuraciones es regular, como acabamos de referir:



¹¹¹ El hecho de que en las figuraciones tradicionales se utilicen síncopas no desmiente lo que decimos, pues la síncopa es, evidentemente, un cambio ocasional y excepcional de la métrica original del compás.

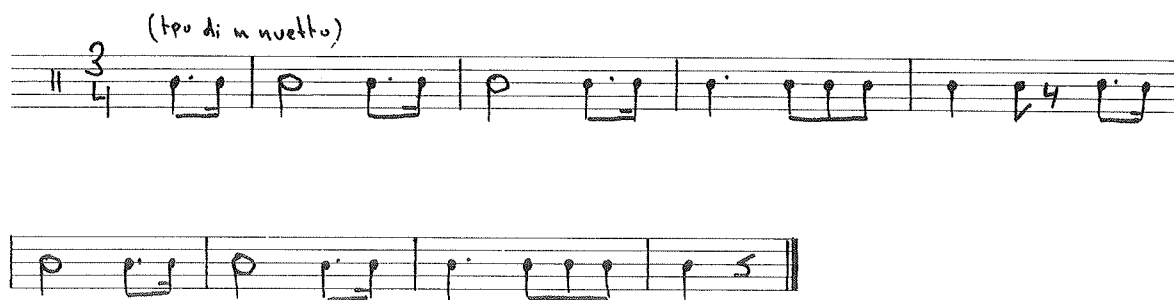
Allegro, a 2

Tempo di minuetto

El esquema rítmico de estos tres ejemplos pasados es, respectivamente el siguiente:

Andante

Allegro, a 2



Pero en música atonal —y dodecafónica, propiamente, que es la que estamos tratando— la ausencia de un proceso melódico armónico en sentido funcional, que determine el sentimiento interno de la rítmica a emplear, hace que la distribución de tensiones y distensiones sea siempre irregular y, en consecuencia, no haya lugar a un pulso regular ni a rítmicas cadenciales. También hay que tener presente que, en general, los conceptos de simetría, repetición, regularidad o cuadratura, son completamente ajenos al espíritu de la música serial o dodecafónica, y que ello nos aconseja evitar toda suerte de diseños rítmicos con esas características.

Cuando desarrollamos una serie para construir una línea melódica, estaremos muy fuera de estilo si aplicamos a la serie un esquema rítmico propio de un discurso tonal. Por ejemplo, en nuestra serie prototipo, un desarrollo inconveniente desde el punto de vista rítmico sería el siguiente:

En este desarrollo de la serie, el esquema rítmico es el que tienes indicado bajo el pentagrama y como se ve, es regular y simétrico; mientras que por propia definición la «sustancia musical» de la serie no lo es.

Por el contrario, es muy conveniente al espíritu de la música serial los desarrollos rítmicos irregulares, con constantes contratiempos, síncopas, grupos asimétricos y grupos especiales. Pero tampoco éstos deben escribirse al azar y son motivación musical alguna, por simple «snobismo» de estilo: la utilización de este tipo de desarrollos rítmicos debe responder a una auténtica necesidad musical, determinada por los puntos característicos, tensiones y distensiones del devenir melódico. Así, en nuestra serie prototipo este próximo desarrollo es rítmicamente mucho más adecuado. Observa cómo el esquema rítmico es aquí del todo irregular:

Violin Moderato 3 *pp* *f* *sfz*

cresc. e string. *f* *Tpo. f* *sfz* *f* etc.

De esto deducirás algo que tiene importantísimas consecuencias: la escritura en lenguaje convencional mantenía como fundamental la distribución de partes y fracciones fuertes y débiles del compás; pero para el sistema serial no existe en realidad esta distribución, lo que implica —atención a esta conclusión, que es trascendental— que en un contexto serial o atonal, cada una de las partes del compás pierde su característica acentuación dentro de dicho compás. Y pasa a ser la acentuación real, la propia y característica de la frase musical en cada momento. En el siguiente ejemplo, el mismo desarrollo anterior de nuestra serie básica lo reproducimos rítmicamente, indicando cuáles serían, a la hora de la interpretación, los puntos de mayor acentuación; son los indicados con la cruz:

Si has observado algunas partituras de música serial, en la que los cambios de compás son muy frecuentes, habrás deducido ahora una curiosa paradoja: si en la mayor parte de los casos, la rítmica de la música dodecafónica no tiene presente las acentuaciones naturales de los compases, ¿qué más da escribir la música en un compás que en otro?, y en consecuencia, ¿qué relación existe entre un discurso musical y el compás en el que está escrito? Pues alguna debe existir cuando la música serial utiliza frecuentemente el cambio de compás.

No es nada fácil dar una respuesta breve a esta pregunta, pues es un tema ya propio de la composición serial. Pero sí que precisaremos dos cosas: primera, que la elección de uno u otro tipo de compás para cada momento suele estar en relación con la duración de las frases y los periodos¹¹²

¹¹² Los términos *frase*, *periodo*, etc. no deben entenderse aquí con el mismo sentido que en la música tonal.

de la melodía: es decir, se entiende que si un punto determinado de la frase se extiende, por ejemplo durante la duración de tres negras, es preferible escribir ese pasaje en compás de 3/4, aunque internamente no exista la acentuación característica de ese compás. Si una interpolación de una célula característica se produce en dos únicas corcheas con sentido autónomo, lo mejor es intercalar en un momento determinado un compás de 2/8, aunque la acentuación no sea la correspondiente. En otras palabras, la elección del compás o de los cambios de compás que se estimen oportunos suele estar en función con las divisiones internas del discurso musical y con su estructuración característica. Por ejemplo:

The image shows a handwritten musical score. The top staff is in common time (C) and the bottom staff is in 2/8 time. The music is marked 'Andante'. The top staff begins with a treble clef and a common time signature. It contains several measures of music with notes and rests. Dynamic markings include *p*, *sfz*, and *f*. The bottom staff starts with a 2/8 time signature and continues the musical line. It also includes dynamic markings like *mf* and *p*. The score concludes with 'etc.' in the bottom staff.

Segunda observación: que, en efecto, la pérdida de la acentuación natural de los compases nos pone tanto en la pista de la desaparición progresiva del concepto de compás como tal, que con el tiempo muchos compositores preferirán abandonar la escritura musical en un compás concreto, y recurrir al sistema de duraciones proporcionales, sin barras de compás. Algo de esto, aunque con un matiz diferente, ya dijimos en la pág. al hablar de la pérdida de la noción de compás por uso constante de cambios de compás en cierto tipo de música. Pero la desaparición de la escritura serial compaseada es un fenómeno principalmente de la segunda mitad de nuestro siglo y, por ello, no lo trataremos más a fondo hasta el próximo curso. Pero sí queremos adelantar aquí que, en efecto, ante la pérdida de la acentuación característica de las partes y fracciones que es habitual en la música dodecafónica, muchos compositores optarán por prescindir de la escritura compaseada.

Diremos para cerrar este apartado que, junto a la hábil distribución de las figuraciones rítmicas a emplear, es muy importante en la composición serial el buen juego de las posibilidades dinámicas o de matices y de las posibilidades agógicas o de tempo: un *acelerando* en un momento apropiado nos ayudará a resaltar la tensión de un determinado punto de la serie. Un *piano* súbito en un lugar adecuado añadirá interés a un intervalo más suave, después de un gran salto de tensión. Tan importantes son los aspectos dinámicos y agógicos de la música serial que en ciertos autores no se encuentran nunca dos notas seguidas con el mismo matiz, y apenas transcurre un compás entero sin que haya cambio de tempo o movimiento¹¹³. Pero el estudio en detalle de estos aspectos escapa completamente a un libro de Solfeo. Veamos, eso sí, un desarrollo de nuestra serie dodecafónica prototipo en el que se han

¹¹³ De ahí, entre otras razones, la dificultad de interpretación de mucha música serial.

empleado las modificaciones de los movimientos y de los matices, como requiere el desarrollo melódico realizado. Observa su «estratégica» colocación, y cómo resaltan el contenido interno de cada fragmento de la frase:

The image shows a handwritten musical score with five staves. The first staff is for Flute (Flauta) in 4/4 time, marked Andante. It features a melodic line with dynamics ranging from *p* to *ppnb*. The second staff is for Strings (string) and Trombone (Tpo.), with dynamics from *mf* to *sf*. The third staff is for Trombone (Tpo.) in 2/4 time, marked Presto scherzando, with dynamics from *ff* to *sf*. The fourth staff is for Trombone (Tpo.) in 4/4 time, marked Largo, with dynamics from *pp* to *sfz*. The fifth staff is for Trombone (Tpo.) in 5/4 time, marked Tempo I, with dynamics from *p* to *f*.

4. Series derivadas

En todos los ejemplos que hemos puesto hasta el momento, de desarrollo de nuestra serie en un discurso propiamente melódico, hemos seguido indefectiblemente el orden de las notas de dicha serie, desde su comienzo hasta su fin. Esto es muy correcto, pero la técnica serial nos ofrece algunas otras posibilidades o alternativas. Básicamente estas opciones son tres, correspondientes a lo que llamamos series derivadas de la original:

Retrogradación de la serie original

No hay ningún inconveniente en que la serie original sea reproducida en orden inverso, es decir, desde el último sonido hasta el primero. Ello da lugar a lo que se llama *serie retrogradada*, es decir, la serie «en espejo» de la original. Reproducimos a continuación nuestra serie original (que denominaremos O en lo sucesivo)¹¹⁴, y después su retrogradación (que denominaremos R):

The image shows two musical staves. The first staff, labeled 'O', contains a series of 12 notes: B \flat , C, D \flat , E \flat , F, G, A \flat , B, C, D \flat , E, F. The notes are numbered 1 through 12 above the staff. The second staff, labeled 'R', contains the same 12 notes in reverse order: F, E, D \flat , C, B, A \flat , G, F, E \flat , D \flat , C, B \flat . The notes are numbered 1 through 12 above the staff.

Inversión de la serie original

Una segunda serie derivada nos resulta cuando, a partir de la misma nota de comienzo de la original, invertimos los intervalos de cada una de las notas. Al decir que invertimos el intervalo queremos decir que hallamos nuevas notas situadas a la misma distancia de la anterior, pero en sentido ascendente si el original era descendente, y viceversa. Ten mucho cuidado al obtener este serie por inversión, porque en ella se utilizan constantemente las enarmonías, y no siempre la inversión resulta de la misma nomenclatura que en el sistema interválico tradicional; por ejemplo, una 7^a disminuida, al invertirse puede darnos una aparente 7^a m. Pero recuerda que ya dijimos que en música serial, las enarmonías se utilizan constantemente:

Veamos cuál sería la *serie invertida*¹¹⁵ (I) de la serie original antes propuesta:

The image shows a musical staff labeled 'I' containing 12 notes: B \flat , F, C \sharp , D \sharp , E, F, G, A \flat , B, C, D \sharp , F. The notes are numbered 1 through 12 above the staff.

Retrogradación de la serie invertida

La tercera y última variante se obtiene de manera muy sencilla: no es más que esta misma serie invertida (I) a que nos acabamos de referir, pero considerada desde el final hasta el principio, es decir, en su forma retrogradada o en espejo; a continuación presentamos ambas series: la inversión (I) y la *retrogradación de la inversión* (RI):

¹¹⁴ Esta denominación está ya estandarizada.

¹¹⁵ Ojo: no confundas la serie invertida con la serie retrogradada, que son dos términos que pudieran llamarse a error.

En consecuencia de lo dicho, deducirás que en realidad no existe una serie sino cuatro series sobre las que podemos basar nuestra música: una serie original (O), su retrogradación (R), su inversión (I), y la retrogradación de su inversión (RI). Este es, pues, el cuadro de las cuatro series básicas:

A la hora de trazar una línea melódica con estas series, podemos pasar sin ningún problema de una a otra, aprovechando una misma nota para cambiar de tipo de serie. En el siguiente ejemplo melódico — supongamos que para flauta— hemos indicado con las iniciales antes referidas, las series de donde están tomados cada uno de los fragmentos. Tócalas en algún instrumento y, por cierto, presta atención a las indicaciones de fraseo, matiz y tempo:

5. Transposición de las series

Las cuatro series referidas —original y tres derivadas— son, en efecto, las series que suponen el auténtico eje de una composición en estilo dodecafónico¹¹⁶. Pero aún podemos obtener nuevas series secundarias, perfectamente en consonancia con el principio de la no repetición que exige el espíritu del lenguaje serial. Estas series se obtienen hallando la transposición de las cuatro series principales, de modo que tomemos como punto de partida cada una de las doce notas de la escala cromática. Por este procedimiento, resulta que cada una de esas cuatro series tiene a su vez doce transposiciones posibles, que vamos a obtener a continuación. Estas serían las transposiciones de la serie 0:

The image displays twelve musical staves, each containing a sequence of twelve notes. These notes represent the transpositions of the series 0, where each transposition starts on a different note of the chromatic scale. The notes are written in a standard musical notation with stems and flags, and are arranged in a way that shows the relationship between the original series and its transpositions.

¹¹⁶ Algunos compositores propusieron dos escalas derivadas más, con lo que serían seis series las utilizables; pero no han encontrado mucho eco y habitualmente se considera estas cuatro series como las básicas.

Estas, las de la serie R;

Handwritten musical notation for series R, consisting of 12 staves. The notation is written in treble clef and includes various notes, rests, and accidentals (sharps and flats). The notes are arranged in a sequence across the staves, with some notes appearing in pairs or groups. The notation is somewhat sparse, with many rests and some notes that are not clearly defined.

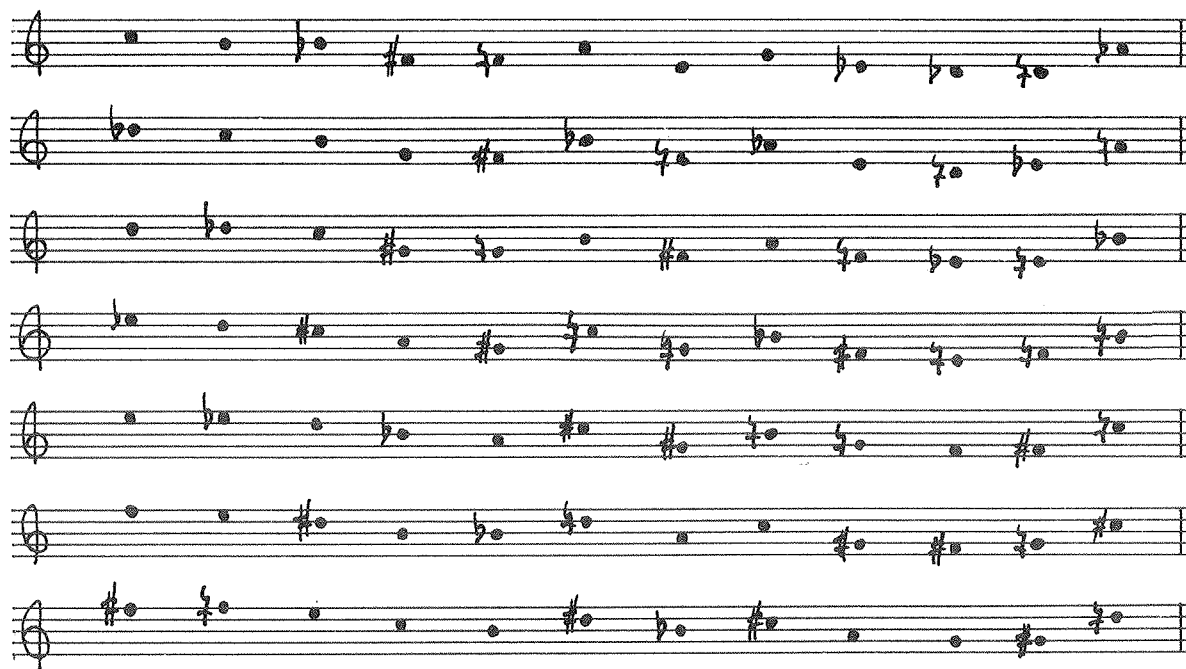
Estas, las de la serie I:

Handwritten musical notation for series I, consisting of 3 staves. The notation is written in treble clef and includes various notes, rests, and accidentals (sharps and flats). The notes are arranged in a sequence across the staves, with some notes appearing in pairs or groups. The notation is somewhat sparse, with many rests and some notes that are not clearly defined.

A series of ten hand-drawn musical staves. Each staff contains a sequence of notes and accidentals. The notes are mostly quarter notes and half notes. The accidentals include sharps (#), flats (b), and naturals (♮). The notation is somewhat irregular, suggesting it was written by hand. The staves are arranged vertically, one above the other.

Estas, las de la serie RI:

A series of five hand-drawn musical staves. Each staff contains a sequence of notes and accidentals. The notes are mostly quarter notes and half notes. The accidentals include sharps (#), flats (b), and naturals (♮). The notation is somewhat irregular, suggesting it was written by hand. The staves are arranged vertically, one above the other.



En consecuencia, se obtendría un total de 48 series que el compositor tiene a su disposición.

Ya dijimos anteriormente que no existe inconveniente en utilizar cualquiera de las series principales o derivadas, teniendo siempre presente que nunca una desviación de una serie hacia otra debe dejar entrever insistencia o polarización alguna sobre una o unas notas.

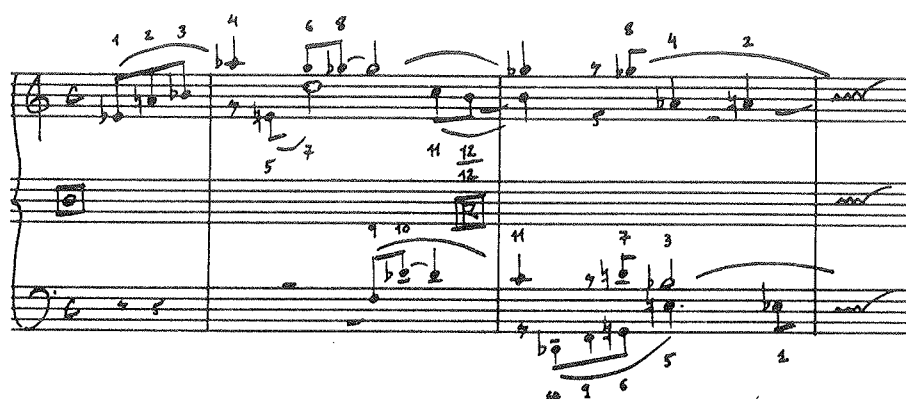
6. Escritura a varias partes

Los ejemplos que hemos presentado hasta ahora han sido siempre lineales, es decir, a una sola voz, para mayor claridad de las explicaciones. Pero, evidentemente, el sistema serial es perfectamente propicio para desplegar todo tipo de escrituras polifónicas o acordales. Lo que ocurre es que el funcionamiento del sistema es ya mucho más complicado y se nos va claramente del objetivo meramente descriptivo de este libro. Simplemente haremos algunas observaciones de tipo general; algunas de ellas, como verás, son comunes con las comentadas para la música atonal en términos generales:

- Recordaremos en primer lugar que la música dodecafónica es un género de naturaleza contrapuntística más bien que armónica; por ello, en principio, suele primar la consideración horizontal de la música sobre la vertical.
- Cuando se escribe a dos o tres voces contrapuntísticas, el sistema conserva igual efectividad, tanto si se mantiene la serie individualmente en cada una de las voces como si se hace intercalar entre las voces reales, de manera que la serie resulte de la superposición de las diversas partes. El sistema serial está respetado, en efecto, en ambos casos. Veamos dos ejemplos: en el primero, la serie está presentada en cada una de las voces:

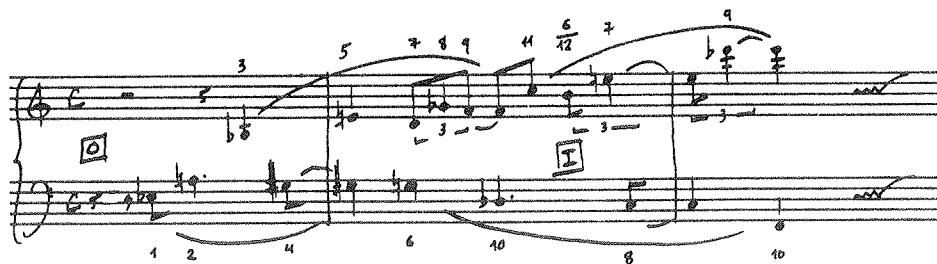


En este siguiente, la serie resulta de la intercalación de las voces:

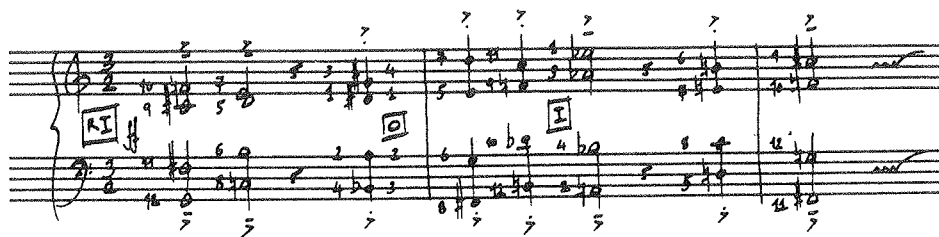


- Cuando se escribe polífonicamente, es muy importante que cada una de las voces, además de su propia personalidad melódica tenga una personalidad rítmica individual, claramente diferenciada de la de cualquier otra. Sobre la originalidad rítmica de las voces en estilo atonal, recuerda lo dicho en la página 170.
- Respecto de las relaciones verticales o armónicas, ya se dijo al hablar de la música atonal en general que no cabe realizar una codificación de todos los posibles acordes, pues sólo el número de acordes prototipo (es decir, sin tener en cuenta las posibles inversiones y estados) pasan de los 4.000. El criterio a seguir, sin embargo, está muy claramente estudiado en sus efectos armónicos, atendiendo siempre a los grados de tensión o relajación que producen, en función de sus intervalos integrantes. Incluso, en algunos casos concretos, puede interesarnos crear áreas tonales más o menos definidas, como acercamiento a ciertos criterios propios de la música tonal. Pero hemos dicho ya en varias ocasiones que esto debe realizarse siempre con extremas precauciones y de manera completamente consciente, pues si tales resultados más o menos tonales nos «salen» incontroladamente, el resultado suele ser tan deplorable como cuando en una música tonal convencional hemos cometido errores de realización y se nos produce algún pasaje desmañado o erróneo desde el punto de vista armónico.
- Un factor importante a tener en cuenta es la apertura o proximidad de unas voces con respecto a otras, es decir, la mayor o menor distancia que separe dos o más voces relativas. Observa cómo en el

siguiente ejemplo, las voces comienzan estando muy próximas, para después abrirse hacia distancias muy separadas, lo que produce una sensación muy singular. Este tipo de detalles es muy importante en la estética serial:



- Observa finalmente en este pasaje homofónico cómo hemos desarrollado nuestra serie modelo en forma de acordes. Los números indican la procedencia de cada una de las notas:



- Como género principalmente horizontal o contrapuntístico que es, la música dodecafónica encuentra algunos de sus principales recursos en las formas típicamente contrapuntísticas: imitaciones, cánones, variaciones, etc. El desarrollo en el sentido clásico —y, por razones obvias, mucho menos el desarrollo tonal— no es un tipo de forma característico de la música serial.

7. La estética serial

Al cerrar este capítulo insistiremos en algo que ya hemos dicho anteriormente: el sistema serial fue realmente la consecuencia de la evolución natural del propio sistema tonal, y la consecuencia de llevar hasta sus últimas consecuencias los procesos de ampliación de sus fronteras. Por otra parte, puede también ser entendido como una sólida «reglamentación» de la música atonal. El serialismo surgió como renovación de lenguaje que, al decir de sus primeros promotores, podía dar vida a la creación musical durante los siguientes cien años. Hay que reconocer que aquella aspiración, vista desde poco más de sesenta años después del surgimiento de la técnica serial, ciertamente no se ha cumplido; pero —atención— no se ha cumplido si la entendemos al pie de la letra (pues hoy día el dodecafonismo estricto es una técnica ya muy excepcionalmente utilizada), pero es mucho más cierta de lo que parece, si entendemos que el serialismo fue mucho más que una mera técnica de composición sobre la escala de los doce semitonos: supuso una nueva forma de entender la composición y la escucha musicales, y un nuevo código de valores inédito para la música occidental. Piénsese que hacia los años cuarenta surgiría la intención de serializar no sólo el parámetro «altura» de los sonidos —que es lo que acabamos de ver— sino también de serializar otros parámetros: duraciones, articulaciones, timbre, etc. Este movimiento,

conocido como *serialismo integral* —al que nos referiremos, claro está, en el libro V A— matizó aún más la nueva forma de concepción musical iniciada por el dodecafonismo de escuela; y en ese sentido, su influencia «espiritual» en la música de nuestro mismo presente es absolutamente innegable.

En consecuencia, podemos deducir finalmente que, aunque el dodecafonismo ortodoxo no subsistió como tal técnica estricta más de unas cuantas décadas, su espíritu ha impregnado de una forma u otra la música posterior y está tácitamente presente en muchísima de la música que hoy mismo se sigue escribiendo en todo el mundo.

TEMA 15: EL JAZZ

Aunque un Tratado como el nuestro esté dedicado principalmente a la música de concierto o «cultura», sería injusto no dedicar al menos un capítulo a algunas de las características elementales del género del jazz. En primer lugar porque la influencia que tuvo el jazz sobre la composición de concierto es completamente innegable. En segundo lugar, porque es el antecedente directo de una enorme cantidad de música ligera que se ha compuesto y difundido desde aquellos años hasta nuestro presente; y ésta es una música cuya importancia no se puede negar, pues nos envuelve a todos cada día. En tercer lugar, porque el hecho de que nuestros estudios se centren principalmente en las novedades técnicas de la música de concierto no se debe a ningún prejuicio hacia otros géneros de origen popular, sino a que fue y es en la música de concierto en donde realmente se han producido los aspectos más novedosos de la evolución musical; pero el caso del jazz, en efecto, es especial, pues es uno de esos géneros cuyas características específicas se diferenciaron completamente del resto de la música que se componía contemporáneamente. A algunas de esas características específicas son a las que dedicamos este tema.

1. Aspectos históricos

Uno de los aspectos peor conocidos del género del jazz es su raíz histórica, que constantemente ha sido confundida y malinterpretada. Aunque no es ciertamente fundamental para tu formación teórica musical, sí sería bueno que comenzásemos por recorrer los aspectos históricos que siguió esta música. Para ello incluimos la siguiente síntesis de su historia y sus primeros géneros, que te ayudará a conocer y comprender algunas de sus peculiaridades.

Para poder precisar ciertas ideas básicas del surgimiento y desarrollo del jazz, nos es muy conveniente recordar ciertos puntos clave en la historia de Norteamérica en los dos últimos siglos; por ello, iniciaremos este recorrido refiriendo algunos momentos básicos en la reciente historia del Nuevo Continente, especialmente en los que van a conexionarse en mayor medida con la historia del jazz.

Como es bien sabido, desde los que los europeos descubren para la historia el Nuevo Continente, varias naciones inician una labor de colonización de las nuevas tierras descubiertas. La colonización española llega a lo que hoy conocemos como Hispanoamérica y a algunas tierras de los actuales Estados Unidos. A lo largo de todo el siglo XVII se suceden diversas expediciones francesas al Norte del Continente también con ánimo colonizador y de investigación. A finales de ese siglo, Francia es dueña de buena parte de la actual Canadá y de una amplia zona próxima al Misissipi, que en nombre del rey francés se denominará en lo sucesivo Luisiana. También los ingleses, desde mediados del XVI y durante todo el XVII combaten por anexionarse los nuevos territorios, consiguiéndolo principalmente en dos zonas: Virginia y Nueva Inglaterra. Entre tanto, la marina holandesa desembarcaba y se apropiaba de una zona de terreno circundante al actual Nueva York. Portugal enviaba sus expediciones hacia las tierras del actual Brasil.

En seguida se irán decantando los dos tipos característicos de subsistencia de las dos regiones naturales de Norteamérica: el Norte irá instaurando un cierto régimen artesanal y comercial, mientras el Sur vivirá económicamente de las enormes plantaciones de tabaco, arroz, y sobre todo, algodón. Así pues, el Norte no verá la necesidad de surtirse de ingente mano de obra, pero sí el Sur que sólo podrá obtener grandes beneficios de las plantaciones si encuentra una mano de obra extraordinariamente barata o sometida. Y es así cómo desde comienzos del siglo XVIII los colonos —muy especialmente los de origen francés— comienzan a «importar» esclavos africanos para trabajar en condiciones penosísimas en las grandes plantaciones. La mayor parte de estos esclavos son traídos de las actuales Nigeria, Dahomey y Sudán, y eran pertenecientes principalmente a las tribus Ewes, Ibos y Bantúes. Los historiadores coinciden en dar el año 1712 (reinado de Luis XIV en la metrópoli) como el de la llegada de los primeros esclavos a trabajar bajo el mando de los colonos franceses de Luisiana (estimados en unas treinta familias).

El «ejemplo» francés es seguido después por colonos de otros orígenes, y puede decirse que durante todo el siglo XVIII se suceden sin pausa las llegadas de nuevos envíos de esclavos a las plantaciones sudeñas. Como dato representativo de la magnitud numérica del fenómeno esclavista, recordaremos que a mediados del siglo XIX llegará a haber en Norteamérica alrededor de cinco millones de esclavos. A la referida caracterización entre el Norte y el Sur habría que añadir un tercer elemento: el Oeste, de límites geográficos en constante evolución por la progresiva y tenaz labor de conquista que los colonos iban haciendo de esos territorios (Arizona, California, etc.) a los indios nativos, con los que entraban en constantes conflictos, época por cierto bien popularizada y difundida por la literatura y cinematografía del «Far West».

Volviendo al fenómeno esclavista, los historiadores parecen coincidir en que el trato que los colonos ingleses daban a los esclavos era mucho más duro e inhumano que el que les daban los franceses, españoles y portugueses. En efecto, los esclavos que pasaron a trabajar en los dominios de La Corona Británica tuvieron terminantemente prohibidas todas sus manifestaciones culturales o espirituales, viendo brutalmente segadas todas sus creencias, ritos y modos de ser, además de llevar una inhumana jornada de trabajo. Pero en el resto de las zonas colonizadas, al parecer, el esclavo y su familia (no se olvide que se compraban hombres, mujeres y niños) eran obligados sí, a durísimos esfuerzos en el trabajo, pero en los momentos de descanso gozaban de una cierta libertad para expansionarse con sus danzas, ritos y ceremonias; incluso a veces la diversión era tanta que organizaban auténticos escándalos en los campos y en las poblaciones.

Más aún: en el territorio francés de Luisiana comenzó a darse un fenómeno de extraordinaria importancia de cara al surgimiento del jazz: el matrimonio, relativamente frecuente, entre un colono y una esclava, lo que supone la vinculación «legal» de ambos estamentos, y ocasiona una larga serie de consecuencias. Pero no se olvide que este fenómeno no fue motivado por razones «humanitarias», sino por la escasez de población femenina entre los colonos. Estos matrimonios vieron en sus hijos y descendientes el nacimiento de un nuevo estamento social: los mulatos, hijos de colono y esclava, a los que generalmente se consideraba ciudadanos libres; fueron los llamados «criollos de color», o «gentes libres, de color». (Por cierto que entre las gentes del jazz se contaría buen número de descendientes de estos mulatos: Jelly Roll Morton, Siney Bechet, Kid Ory, etc.).

Los primeros Estados Unidos conseguirán su independencia en 1776, y entrará en vigor su celebrada Constitución. En 1803, los Estados Unidos compran el territorio de Luisiana a Francia, con lo cual el próximo escenario del nacimiento del jazz pasa a ser independiente. No por ello, ni mucho menos, desaparece la esclavitud de las grandes regiones de plantaciones de algodón.

Nueva Orleans, cuna del jazz

El siglo XIX conoce en Luisiana el surgimiento súbito de varias de sus más grandes ciudades. Entre ellas, acaso la más importante sea Nueva Orleans, con su importantísimo puerto, auténtico balcón al Atlántico, y lugar de embarque y desembarque hacia o desde Europa y África. Nueva Orleans es una ciudad desenfadada y diversísima, con gentes de todas las condiciones, y con «vida propia» ininterrumpida a lo largo del día y la noche.

También en Nueva Orleans hay un gran contingente negro, tanto esclavos como siervos, mulatos o libres. Ellos tienen sus zonas donde les está permitido casi todo: sus diversiones, ritos, danzas... Ello ocasiona ciertos enfrentamientos con las autoridades, que optan por regular estas actividades y por reducirlas sólo a ciertos días de la semana (e incluso en algunos intervalos de tiempo, por prohibirlas). A partir de mediados de siglo, los negros de Nueva Orleans se dan cita en un barrio acotado y vigilado para ellos: el llamado Congo Square, donde semanalmente se producen bailes, ritos, danzas y todo tipo de celebraciones. Una fecha clave al año es la época del Mardi Gras, algo así como los días de carnaval, en que a los negros les es permitido desplegar todo su multiforme espíritu por las calles de Nueva Orleans.

En 1863, la Proclama de Emancipación propuesta por el entonces Presidente A. Lincoln decreta la libertad legal de los esclavos. Pero no obstante, y pese a su teórica igualdad legal, la cuestión de los negros siguió enfrentando las ideologías de los americanos (en un problema que, en alguna medida, subsiste aún hoy día). Recordemos también que en torno a ese año viven los estados de la Unión una cruenta guerra civil por el intento de independencia de algunos de ellos, que terminará con el nuevo sometimiento de estos, en abril de 1865, fecha también (14 de abril) del asesinato del Presidente Lincoln.

La tensión entre blancos y negros era especialmente aguda en las tierras del Sur, donde algunos sectores negros propugnaban el aniquilamiento y revancha contra los antiguos propietarios de plantaciones; los numerosos intentos de sublevación racial y los vaivenes de los sucesivos gobiernos en materia social hicieron que cada ciudad delimitase perfectamente los barrios reservados para los blancos y los barrios de los negros. En Nueva Orleans que es la ciudad que debe ocuparnos, el barrio principal de diversión de los negros era el llamado Storiville, paraíso de la desocupación, la estafa, el juego, la prostitución y los escándalos y peleas.

En este ambiente tan característico, y en los últimos años del siglo se van a producir propiamente las primeras manifestaciones de este género concreto que ha venido a denominarse con el término *jazz*, vocablo intraducible literalmente, pero que contiene una gran carga de alusión a lo desenfadado, espontáneo, despreocupado e informal junto a una cierta connotación erótica.

Los géneros previos al «jazz»

Como ya intuyes, y por decirlo de una manera muy sintética, el jazz va a surgir de la mezcla del cancionero original de los negros, al contacto con la música de los blancos de norteamérica, que eran principalmente de origen hispano o francés. Esto que parece tan simple, en la práctica es complejísimo. Hacemos un breve alto en nuestro recorrido histórico para mencionar algunos de los tipos musicales o géneros que caracterizaron las primeras manifestaciones musicales de los negros en su cautiverio americano.

Las «work-songs»: son cantos de trabajo con líneas melódicas de origen africano, pero adaptadas rítmicamente a los movimientos del trabajo obligado e inhumano. Los tipos rítmicos (de dos tiempos, de tres o de cuatro) vienen determinados por los movimientos de cada labor concreta, de ahí que quepa distinguir entre cantos de plantaciones, de estibadores, de remeros, etc.). Son frecuentes los «rípios» de «jah!», «hey», etc., coincidentes con los movimientos de mayor esfuerzo físico.

Los «spirituals» y «godspells»: sin duda constituyen el género que con el tiempo llegó a convertirse en más popular en otras culturas posteriores. Cantan las desgracias del pueblo negro, con frecuentes alusiones a la Tierra Prometida, y contienen siempre un elemento de esperanza y religiosa resignación. Son cantos del pueblo, con riquísima armonización.

Los «shouts» son ceremonias para la danza, con abundante palmeteo de brazos y piernas.

Los «hollers»: es una forma vocal de voz quebrada, de inmediata influencia en la voz característica del jazz. Parece ser que lo utilizaban los negros en las plantaciones como medio de comunicación, sustituyendo a los tambores y tam-tams, que estaban prohibidos por miedo a posibles amotinamientos.

Hacia el último tercio del siglo XIX esos géneros de evidente origen africano habían entrado ya en clara fusión con las baladas y polkas del cancionero criollo (francés, principalmente) de los blancos de Luisiana. Se dio lugar, así, a varios géneros pre-jazzísticos que, sin abandonar la esencia de la música negra, se emparentan con ciertos conceptos musicales de origen europeo. De todos estos géneros, sin duda los de mayor incidencia posterior fueron:

El blues: Está claramente influido por los hollers, y constituye la fuente más inmediata del jazz propiamente dicho. Es de una sorprendente sencillez armónica (toda la forma se basa en los acordes de I, IV y V grados), y ello da lugar a un importante factor de improvisación melódica que constituye la esencia misma de la interpretación del blues. Así como los géneros anteriormente citados eran géneros de masa, de pueblo, el blues es una forma individual, en la que el negro canta su tristeza. Téngase presente que este género nace aproximadamente tras la Guerra de Secesión y, en consecuencia es posterior a la declaración de libertad del esclavo negro. Pero no debe pensarse en absoluto que la población negra al ganar la libertad pasó a disfrutar de un buen status de vida, pues el negro encontró graves dificultades para hallar trabajo, fue marginado socialmente y quedó con frecuencia en un característico estado de depresión, nostalgia, abatimiento y desocupación, perdido generalmente en las grandes ciudades que entonces comenzaban a caracterizar Norteamérica. Pues bien, este estado de ánimo abatido es el que suele expresar el blues, acompañado generalmente de un texto con esas mismas características.

El blues es básicamente un género vocal, aunque con el tiempo fue generalizándose el acompañamiento con un bajo, una guitarra o una armónica. Posteriormente, es frecuente encontrar blues acompañados de instrumentación más nutrida, pues téngase presente que el blues tradicional ha subsistido prácticamente hasta nuestro presente.

A partir de los años veinte de nuestro siglo comenzaron a efectuarse algunas grabaciones de los blues más difundidas entonces, en las voces de cantantes-compositores hay ya históricos: Big Bill Broonzy, Blind Lemon Jefferson, Leadbelly, y los dos nombres femeninos clave dentro del género: Gertrude Ma Rainey y Bessie Smith.

El boogie-woogie: Por definirlo de la manera más simple, puede considerarse que el boogie es el blues llevado al piano. En efecto, como ha ocurrido en tantos momentos en la historia de la música, el género del blues, que es básicamente un género vocal, encontró pronto pianistas que quisieron llevarlo a su instrumento y convertirlo en género instrumental, sin texto. Piénsese que los pianistas de aquella época y lugar habían aprendido el piano (instrumento occidental por antonomasia) sin tener presente para nada la tradición europea y acaso sin conocer ni de oídas a los grandes maestros clásicos y románticos del piano europeo. Su forma de tocar, casi siempre surgida de un autodidactismo intuitivo, se asemejó al espíritu con que los mismos negros ejecutaban sus ritmos percutivos con los tambores, tablas de lavar, etc. Y surgió así un nuevo pianismo percutivo, constantemente sincopado, polirrítmico y con constante uso del trémolo, sin duda por influencia del banjo y la guitarra.

Las primeras grabaciones de boogies no son anteriores a finales de los años veinte, aunque contrariamente a otros géneros emparentados con el jazz disponemos de partituras «de autor» que pueden darnos una idea de ejemplos musicales anteriores al fonógrafo. Entre los principales cultivadores del género recordamos a Meed Lux Lewis, Cow-Cow Davenport y especialmente al pianista Jimmy Yancey, al que algunos consideran como el auténtico maestro del género.

El ragtime: es también una forma pianística con uso sistemático de la síncopa y carácter más rítmico que melódico, pero se diferencia del boogie en varios aspectos: su ejecución es más «formal» o escrita, posee una mayor riqueza melódica y con frecuencia llega a constar de cuatro o cinco temas diferentes. Es característico de este género el que el intérprete quede en libertad de elegir el orden de las diferentes partes de la obra, lo que introduce una cierta aleatoriedad en el resultado.

Con el tiempo se hizo frecuente el ragtime orquestal; incluso llegó a ser frecuente que un mismo compositor pusiese en circulación simultáneamente una versión pianística y una orquestal (entiéndase, para banda) de un mismo ragtime. Al hablar de partituras, estamos dando a entender que el ragtime es, como el woogie-boogie, y contrariamente a lo que será el genuino jazz, una música «compuesta» en el sentido clásico del término y, hasta cierto punto, escribible en una partitura, aunque el aspecto interpretativo juegue en él una parte decisiva.

El maestro del ragtime fue, para todos los expertos, el tejano Scott Joplin. Hijo de esclavos, constituye una personalidad muy curiosa. Nos ha dejado gran número de partituras de ragtimes, pero apenas unos pocos registros en rollos de cera, por lo que es muy difícil hacernos hoy idea de cómo eran sus auténticas interpretaciones. Entre sus ragtimes más conocidos recordamos su *The entertainer* (1910), *Maple leaf Rag* (1899), etc.

Debemos finalmente precisar que aunque hemos mencionado antes la ciudad de Nueva Orleans como la cuna del auténtico jazz, estos tres géneros mencionados no se circunscribieron inicialmente a esta ciudad, sino que encontraron su caldo de cultivo entre las poblaciones del curso del Mississippi: San Luis, Sedalia, Kansas City, Chicago, etc.

El estilo «Nueva Orleans»

Ya nos hemos referido a la importancia de Nueva Orleans como cuna del jazz. En efecto, tras la proclamación de la libertad de los esclavos, surge una clase social formada por negros desocupados y con difícil acceso a los bienes económicos y culturales. Y para ellos, la música, fuente de expresión tan arraigada en su forma de vivir, comienza a convertirse en una de las más frecuentes ocupaciones. Se forman así una pléyade de bandas —es decir, viento y percusión— que intervienen como animadoras en cualquier acto notable de la ciudad: bodas, campañas políticas, celebraciones públicas y, sobre todo, sepelios. Diversos testimonios de la época nos presentan a la Nueva Orleans de finales de siglo constantemente recorrida por las más diversas bandas, que incluso llegan a cruzarse en las calles y plazas, compiten entre sí, se separan... Con frecuencia, los chavales de doce o trece años las siguen a unos metros con instrumentos caseros, contrapunteando la interpretación de la banda «principal»: son estas las «second lines», de que con tanto cariño hablarán años más tarde todos los grandes hombres del jazz, que en su adolescencia militaron en ellas. Estas bandas están formadas casi siempre por clarinetes, trombones y trompetas (o cornetas) como instrumentos melódicos; contrabajo y guitarra (o, más frecuentemente, banjo), como armónicos; y una rudimentaria batería en el ritmo. Los instrumentistas, por descontento, solían desconocer todo lo referente al solfeo y la teoría de la música, pero improvisaban con una soltura y falta de prejuicios que estaba dando lugar, sin ellos mismos saberlo, a todo un importantísimo género. Obsérvese, por cierto, la ausencia de piano en estas primitivas bandas, debida al carácter itinerante de las mismas.

Paralelamente a estas bandas callejeras, algunas otras consiguieron contratos más o menos estables en los locales de diversión del barrio negro y muy especialmente, en el mencionado Storyville. Tenemos referencias históricas de algunas de estas bandas callejeras, así como de sus nombres, e incluso de sus componentes, pero lamentablemente carecemos de documentos discográficos, pues estamos hablando aún de los últimos años del pasado siglo. En esta lista figuran las célebres Kellys Band, Bernard Bass Band, la Ragtime Band, la Olympia Band, etc. Y poco después —década de los diez y primeros veinte— comienzan a sonar los primeros nombres individuales del recién nacido jazz. Se había producido el fenómeno inevitable: el género que era símbolo de una colectividad y que era promovido por seres anónimos, enjendra por primera vez sus individualidades más destacadas, y comenzaban a sonar los primeros nombres propios. Nos estamos refiriendo a nombres hoy tan históricos como Buddy Bolden, Louis Armstrong, «King» Oliver, o Freddie Keppard, trompetas (y cornetas); Johnny Dodds, Jimmy Noone y Sidney Bechet, clarinetistas; Kid Ory, trombón, y un larguísimo etcétera. Ellos constituyen los primeros grandes nombres del jazz, y los más eximios representantes del llamado estilo Nueva Orleans (*Neworleansstyle*), que puede considerarse como el del jazz más genuino y original; incluso, algunos expertos opinan que este estilo es el único jazz auténticamente tal, y que a partir de él surgieron las demás variantes, en progresivo elejamiento del auténtico espíritu «hot».

Una variante del *Neworleansstyle*, que alcanzó en su momento una enorme difusión —y aún hoy sigue entusiasmando a públicos de todo el mundo— es el llamado estilo *Dixieland*, simplemente *Dixie* su única diferencia histórica es que es un género realizado por músicos blancos, a imitación del jazz propiamente dicho que era el de los negros en la propia Nueva Orleans. Es una música desenfadada, desenfadada y agilísima, con un constante contrapunto entre las tres voces melódicas —trompeta, clarinete, trombón— con una armonía simple y un acompañamiento agilísimo de batería y contrabajo. Especialmente célebre en este género fue la Original Dixieland Jazz Band, a quien debemos, por cierto, el primer registro discográfico de la historia del jazz.

El jazz «emigra» a Chicago

Como queda dicho, el barrio de Storyville es desde finales del XIX hasta la I Guerra Mundial, el gran paraíso de los combos de jazz, y de los primeros grandes nombres del género. Pero al parecer, los constantes alborotos y escándolos habían enfrentado al resto de la población con buena parte de los negros —cuya situación seguía siendo muy tensa— y, en consecuencia, con las autoridades que permitían ese estado de cosas. Al parecer la gran ocasión y disculpa que vio el gobierno para terminar con la «alegría» y «desbordado bullicio» habitual en Storyville, ocurrió en 1917 con motivo de la entrada a última hora de EE.UU en la guerra: Nueva Orleans se convierte en puerto de embarque y desembarque de las tropas, y las autoridades toman la drástica solución de cerrar Storyville y todos los clubs nocturnos donde trabajaban los más grandes nombres de solistas y grupos de jazz. «Arlington Annex», «Blue Book», «The Big 25» y tantos otros clubs de Nueva Orleans tendrán que enmudecer definitivamente. La orden de cierre llevaba fecha 10 de octubre de 1917.

Para comprender qué ocurrió entonces, hemos de tener presente un elemento que no hemos mencionado hasta ahora: la gran importancia que, a juicio de los expertos, tuvo para la difusión del jazz los llamados «riverboats», es decir, las embarcaciones —algunas de ellas, grandísimas, tipo barcos de crucero— que surcaban el Mississippi arriba y abajo. Llegaron estas embarcaciones a adquirir una importancia grandísima en la vida de la ciudad, tanto como elemento de transporte y comunicación, como en su faceta de viajes de recreo, a los que eran muy aficionados los hombres adinerados de Luisiana y aún de otros lugares, pues Nueva Orleans y sus riverboats eran también un importante punto de atracción turística.

Estos «riverboats» contaban en su interior con salas de diversión y juego, para cuyo amenizamiento, solían contratar las empresas fluviales a diversos grupos de jazz, que convertían el barco en un auténtico club itinerante. Con la característica adicional de que a lo largo de su recorrido, iban tomando y dejando gentes de la ribera del Mississipi —Memphis, San Luis, etc.— lo que contribuyó no poco a la difusión geográfica del estilo Nueva Orleáns.

Pero el momento clave de los riverboats se produce, como decimos, a partir del cierre de los clubs de Nueva Orleáns. Aunque ya tiempo atrás casi todo combo había conocido los trabajos para las empresas navieras, es éste el momento en que marcharse de Nueva Orleáns es la única salida posible. Los grupos enfundan sus instrumentos, y —casi siempre por vía fluvial— prueban suerte en las ciudades ribereñas a que les llevan los barcos. Como meta de este proceso, la ciudad de Chicago, que se convertirá en el punto clave de la actualidad jazzística en la década de los 20.

Las características del «Chicago, años veinte», han sido sobradamente popularizadas a través del cine y la literatura, y pronto se deduce que el jazz, música de minorías marginadas, e inseparable de la vida nocturna y el desbordamiento de la pasión, con el aditamento de una gran desocupación vital— encontrará en el Chicago tópico de los gansters y los sobornos, un punto idóneo para su desarrollo.

Los locales ahora en boga son el «Vendome Theater», «Arsonia Cafe», «The Plantation», y un larguísimo etcétera. En cuanto a los grandes artistas que comienzan triunfando en Chicago, y que graban allí sus primeros discos, vuelven a figurar los mismos nombres y combos que fueron estrellas unos años atrás en Nueva Orleáns, ya mencionados antes, e incluso los provenientes de Dixieland, pues el éxodo no fue sólo de la población negra. (En efecto, grupos formados por músicos blancos, como la Original Dixieland Jazz Band, The New Orleáns Rythm Kings, y otros, contribuyeron también a la difusión del «jazz blanco».)

Técnicamente, una de las aportaciones más características del período Chicago, a juicio de los expertos, es la inclusión como instrumento habitual del saxo, principalmente del saxo tenor. Por otra parte, la enumeración de los nombres que comenzaron a «sonar» como cabezas del género, al frente de sus respectivos grupos sería ya interminable. Pero la documentación respecto a esta etapa es ya mucho más viable por disponerse de gran número de grabaciones discográficas con los grandes grupos de la época.

Pero también Chicago pasaría a la historia pretérita: a finales de la década, se inicia la gran crisis económica norteamericana, y Chicago es una ciudad de muy limitadas posibilidades económicas. Los jazzmen comienzan a inquietarse, y a poner los ojos en nuevos lugares. La próxima etapa se llamará Nueva York.

Nueva York: el swing

En efecto, sólo la gran actividad económica y comercial de Nueva York podía ofrecer una mínima seguridad para el montaje de casas de diversión, e incluso de grandes espectáculos jazzísticos, como ahora referiremos. Ya en la década anterior algunos grupos pioneros habían realizado incursiones a la ciudad de los rascacielos, obteniendo gran éxito. Y a comienzos de los treinta, Fats Waller, Nick la Rocca, Paul Whiteman y otros, eran nombres relativamente conocidos en Nueva York.

Dentro de la gran ciudad, el barrio de mayor actividad jazzística, será, sin duda, el de Harlem, núcleo de la cultura negra que, por cierto, por aquellos años comienza a suscitar —no sólo en el campo musical, sino en otras facetas culturales— una cierta atracción sobre el resto de la población norteamericana. Este interés digamos «comercial» por la cultura afronorteamericana va ser a la vez positivo y negativo para la historia y evolución del jazz: positivo, porque se va a extender el «mercado» de espectadores potenciales del jazz, con lo que comenzará a dejar de ser la música de una minoría étnica socialmente marginada, y los jazzmen obtendrán ingresos cada vez más elevados por su música. Pero al mismo tiempo, el surgimiento inevitable de un género derivado del auténtico jazz —eso que ha dado en llamarse «jazz comercial»— hará pasar por auténtico jazz unas músicas que se apartan claramente de la gran fuerza y originalidad del auténtico arte «hot».

Así como hasta la década de los treinta el jazz era siempre ejecutado o bien por solistas o bien por combos de reducido número de músicos, éste referido interés comercial por el jazz y el consiguiente aumento de presupuesto de locales y teatros, permiten la formación de grupos mucho más numerosos para la interpretación de jazz. Surgen así las «Big Bands», formadas a veces hasta por veinte músicos, que dan lugar a lo que pudiéramos llamar el «jazz orquestal». Téngase presente que nunca un grupo de una veintena de músicos podrá plantearse el jazz de la misma manera que lo hacían los combos de cinco o seis músicos, pues debe establecerse un sistema de control del resultado sonoro que casi prohíbe la libre improvisación, o al menos la supedita a momentos en que otros instrumentistas realizan misiones de fondo. En consecuencia, en la mayor parte de los casos estamos ante un jazz «de partitura», mucho más meditado y elaborado de antemano, menos fresco de interpretación, pero no es menos cierto que de mayor complejidad musical técnica y mayor «progresismo» de contenido armónico. Y también, como puede deducirse, surge la figura del «arreglador» para grupo instrumental nutrido, de temas originalmente jazzísticos (tomados muchas veces, de la época primitiva del jazz). Este es el origen del enorme éxito popular que van a alcanzar en la década de los treinta y primeros cuarenta las orquestas de jazz norteamericanas (dirigidas por su propio arreglista), que intervienen incluso como orquestas de lugares de baile, ingresan extraordinarias sumas de dinero y comienzan a suponer notables beneficios para empresarios y casas fonográficas. Téngase también presente que estamos en los años de los primeros grandes éxitos de las nuevas estrellas del cine, y que el recién nacido arte de la imagen supone también un importante vehículo de propagación artística y comercial de estos grupos.

En lo que se refiere a los grandes nombres de arregladores jazzísticos para Big Bands, es obligado citar los de Fletcher Henderson, Luis Russell, Charlie Johnson, Chic Webb, Don Redman, Benny Carter y, sobre todo, «Duke» Ellington, pianista de inagotables recursos e imaginación armónica, que supone a su vez y por sí mismo todo un estilo de hacer jazz orquestal. También una importante lista de músicos blancos se apuntaron a este tipo de jazz más o menos «arreglado», obteniendo éxitos masivos: es el caso de los grupos de Benny Goodman, Tommy Dorsey y sobre todo Glenn Miller, cuyo tema *In the mood (En forma)* pasó a convertirse en todo un símbolo de una época, aunque se distancie claramente del primitivo jazz.

Desde el punto de vista estilístico, el jazz de la década de los treinta y primeros cuarenta supone el surgimiento de una variante del estilo tradicional, que se conoce con el nombre de *época del «swing»*. Por cierto que ni el término ni la misma época suele entusiasmar a los puristas del género. El «swing» se basa en una acentuación sutilísima que vuelve el ritmo extraordinariamente sugerente; es también el momento del empleo sistemático del grupo de los saxos, con su timbre cálido y sensual. No es ajeno a esta característica del swing su creciente empleo en salas para un público adinerado, como música más o menos «de fondo» para amenizar el acto social de «ir a tomar una copa». Paralelamente, se desarrolla un estilo pianístico de gran fuerza con los grandes pianistas maestros del swing: entre ellos, Art Tatum, Teddy Wilson, Earl Hines, etc. Y también y como género próximo al swing, con alguna leve característica especial, el llamado «estilo Kansas City», capitaneado por el batería Chick Webb y Count Basie, cuya popularidad en aquellos años fue multitudinaria. Tampoco es ajena a esta corriente del swing, su vertiente más comercial y cinematográfica, basada en lo que ha dado en llamarse motivos *standard*, inseparables sociológicamente de la crisis económica norteamericana de los años treinta, género representado entre otros por nombres como Wayne King o Bing Crosby; pero ningún experto incluiría estas vertientes dentro de la historia del auténtico jazz.

Este estado de cosas va a primar en el panorama jazzístico americano y aún europeo, pues estamos en los primeros años de interés generalizado por el jazz entre los músicos y los auditorios europeos— sin grandes novedades y cierta placidez hasta el estallido de la segunda gran guerra. En efecto, a comienzos de la década de los cuarenta, dos tendencias bien diferenciadas van a intentar romper con el imperio de las Big Bands y los arregladores. Y ambas tendencias serán perfectamente explicables histórica y sociológicamente: por una parte, se producirá un resurgimiento de las viejas escuelas jazzísticas tradicionales, que añorarán los grandes momentos del primer jazz de Nueva Orleans, y sus posibilidades espontáneas e improvisadoras, originando ese fenómeno llamado *jazz revival* de los cuarenta. Y por otro, el fenómeno contrario: los que pretenderán romper con la placidez del «swing», incorporando a la historia del género ciertos hallazgos —armónicos, principalmente— debidos a las nuevas corrientes de la música de concierto que se estaban produciendo, principalmente, en Europa —no olvidemos que todo esto ocurría cuando la Escuela de Viena está ya claramente consolidada— dando lugar a una especie de «jazz progresista», y a la vez tremendamente vivaz y ágil, casi desmadejado, que ellos mismos bautizaron como *bebop*, o simplemente como *bop*. Pero con estos procesos nos introducimos ya en los fenómenos contemporáneos y posteriores a la II Guerra Mundial, y ésta será materia, por tanto, de nuestro próximo libro teórico A.

Hasta aquí, este resumen de los recorridos históricos que atravesó el nuevo género. Ahora expondremos, en forma de puntos específicos y aislados, algunas de sus características técnicas más significativas.

2. Características técnicas generales

- Por su carácter originalmente anónimo, se suele producir en el jazz una identidad entre el compositor y el intérprete. No se suele dar —al menos, en el jazz tradicional— el que una persona sea quien compone una pieza, y otra u otras quienes después la interpreten. Otra cosa es que, con el tiempo, se irán estableciendo ciertos temas de jazz muy característicos que sí son de autor concreto; pero aun en esos casos, el resultado final será muy variable según la interpretación de cada caso.
- Se deduce de la exposición histórica que antes hemos referido que el jazz no es originariamente una música creada con propósito deliberadamente «artístico» o creativo, sino una manifestación sociológica de un pueblo anónimo.
- Por su propia naturaleza, el jazz es un género improvisatorio casi en su totalidad. La improvisación, en efecto, es elemento indisociable del género, aunque puede admitir gradaciones: en jazz muy libre, la improvisación puede llegar a ser total; otras veces, se improvisa sobre esquemas rítmicos y armónicos predeterminados; otras veces se improvisa sobre un tema concreto; y otras —en jazz orquestal o «de arreglo»— la improvisación sólo tiene lugar mientras otros instrumentistas ejecutan un *background* fijo y no improvisatorio. Pero en todo caso, el resultado final va a derivarse de la capacidad y el momento improvisatorio de los jazzmen.

- Por esta misma razón antedicha, el jazz no solió —al menos en sus comienzos— transmitirse por medios escritos. No es, pues, la partitura, un medio que le sea característico, entre otras razones porque en la época tradicional del jazz, eran muy pocos los jazzmen que conocían el sistema solfístico convencional. De todas formas, este aspecto evolucionó con el tiempo, pues posteriormente sí han sido frecuentes los casos de jazzmen con una gran formación escolástica.
- Debido a la referida identidad entre el compositor y el intérprete, así como a la importancia de la improvisación, en la transmisión y desenvolvimiento del jazz jugaron —y aún juegan, evidentemente— un papel importantísimo las grabaciones concretas de cada jazzman o cada combo¹¹⁷, que son la única vía para conocer cómo se producían musicalmente los grandes nombres del jazz. Las primeras grabaciones de jazz que se conservan datan de mediados de los años 10 de nuestro siglo
- El surgimiento del jazz es paralelo en el tiempo, más o menos, al surgimiento del cine como arte.
- Como ya se adelantó, el jazz auténtico se presta muy malamente a ser recogido en partituras convencionales, pues su propia naturaleza se resiste a comprimirse en los términos del solfeo tradicional. Pero con el tiempo, llegó a escribirse gran cantidad de «arreglos» jazzísticos más o menos con vistas comerciales, que sí se difundieron en partituras, y lo que es más importante como característica técnica: se escribieron ya no sólo los temas y las armonías, sino cada una de las partes de los instrumentistas, como si de una orquesta convencional se tratara. Esta consideración orquestal convencional del jazz se inició ya a finales de la década de los 20.
- Los instrumentistas genuinos de jazz no habían estudiado sus respectivos instrumentos en ninguna escuela convencional, y fueron casi siempre autodidactas; de ahí que descubrieran ciertos procedimientos de ejecución muy particulares en sus respectivos instrumentos, completamente inhabituales en su tratamiento ortodoxo, y que con el tiempo se incorporarían normalmente a la técnica escolástica. Especialmente el piano y los instrumentos de viento se vieron beneficiados de estas influencias; y, por supuesto, la técnica de la percusión.

3. Características rítmicas generales

Probablemente, las mayores novedades que aportó el jazz a la evolución musical de nuestro siglo fueron de orden rítmico. Queremos decir con ello que es el aspecto que más influyó en la música posterior, pues características como la sociología del jazz o ciertos criterios armónicos y formales tuvieron mucha menor incidencia en la música de concierto. Resumiremos así estos aspectos de tipo rítmico:

- La música de jazz posee dos características principales, desde el punto de vista rítmico: primera, la síncopa como elemento primordial, y no como excepción al sistema convencional. Y segunda, la acentuación habitual de las partes del compás tradicionalmente consideradas como débiles; es decir, la acentuación sistemática de las partes segunda y cuarta de los compases cuaternarios.
- La métrica del jazz es originalmente siempre en compás binario o, como consecuencia, cuaternario. Sólo como excepción o variación consciente y posterior, aparecerá el compás de tres partes. También es su característica la subdivisión binaria; rara vez el jazz funciona en subdivisión ternaria. La música de jazz sobre compases cinco y siete partes, o sobre compases mixtos, se ha dado sólo mucho más recientemente y fruto de un deseo consciente de modificar los presupuestos tradicionales del primitivo jazz.

¹¹⁷ El grupo instrumental dedicado al jazz se suele denominar *combo*.

- La polirritmia es un recurso habitualísimo del género, pero entendida como una superposición de discursos musicales en métricas diferentes, no como deseo consciente de jugar con las posibilidades del sistema métrico. Piénsese —lo veremos en el próximo curso— que la música centroafricana es de naturaleza eminentemente polirrítmica.
- Un elemento fundamentalísimo en el jazz es el denominado *swing*, término indefinible que hace referencia al sentido de relación entre la línea melódica horizontal y su situación en el compás, con una acentuación siempre característica.
- Muy en relación con el sentimiento de swing está la peculiarísima manera de articulación y ataque de cada sonido en el jazz: los ataques son siempre incisivos, precisos rítmicamente. De esta necesidad de articulación precisa y con notas siempre atacadas surge, por ejemplo, la utilización del contrabajo siempre en pizzicato, y no con arco.
- Existe en jazz un tipo de célula rítmica que puede considerarse como básica del género, y de la que emanaron otras mil variaciones rítmicas. Este ritmo —que aparece ya en los espirituales, cantos de trabajo, etc., es el siguiente:



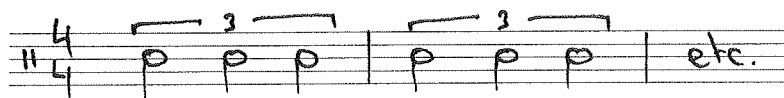
- Este ritmo referido suele aparecer obsesivamente en la sección rítmica: piano, banjo o guitarra, y muy especialmente en la percusión. Hay que precisar, no obstante, que este ritmo lo acabamos de presentar en su notación solfística convencional, pero en realidad, en manos de auténticos jazzistas, suena siempre algo «atresillado», lo que añade un sabor muy característico:



También cuando corresponde a tempos muy rápidos, resulta algo desfigurado, prácticamente como si fuera una corchea y dos semicorcheas:



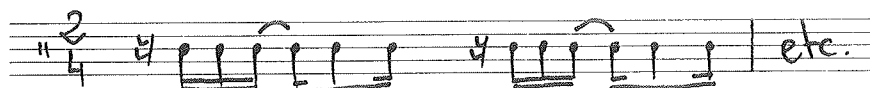
- Como verás la notación rítmica característica del jazz debe hacerse a veces «por aproximación», pues la naturaleza improvisatoria del género hace que no siempre todas las rítmicas sean transcribibles de manera fidedigna. Así, por ejemplo, lo que muchas veces debe ser considerado como tresillo de blancas en un compás de cuatro negras:



resulta ser interpretado en la práctica, de una manera muy singular, que se asemeja más a lo siguiente:



- Otros ritmos característicos de la música jazzística, y que aparecen ya en los primeros ragtimes, pueden ser como los siguientes: (observa, por cierto, como en todos ellos la síncopa o los acentos sincopados son elementos primordiales).



4. Melodía. Armonía. Formas

Aunque es evidente que existe una Armonía de Jazz —y, por cierto bien compleja— no nos vamos a detener mucho en ese tema porque su incidencia posterior es menos importante de cara a nuestro estudio y porque realmente sólo es propio de un libro especializado en Armonía de Jazz, que por cierto son sencillos de conseguir. Daremos, no obstante, algunas consideraciones teóricas generales:

- Inicialmente, el canto de los negros esclavos era, con toda probabilidad, exclusivamente de tipo monódico, como en general toda la música centroafricana. Si acaso, eran frecuentes los doblamientos vocales por intervalos de 3a, 4a ó 5a, especialmente en las músicas de tipo responsorial.
- La armonía correspondiente a tales cantos surgió, muy probablemente, al contacto con la población blanca, ya una vez en América. En consecuencia, muy probablemente se desarrolló de una manera espontánea y progresiva, como intuición del negro del «respaldo» armónico que podía corresponder a cada inflexión de la melodía.
- El concepto de «tónica» en la música de jazz es a veces algo diferente del concepto escolástico: no se trata de un punto de reposo al que se desciende desde la tensión de los acordes de la familia de la dominante, sino de un punto de referencia más o menos vago, en torno al cual gira el resto de la armonía.
- Las melodías de jazz son preferentemente diatónicas; el cromatismo (y la armonía cromática) le son bastante ajenos. Otra cosa es que dentro de sus característicos arpegiados y pluralidad de ornamentación, se recurre a veces a los cromatismos y grados alterados.
- Con frecuencia el proceso melódico armónico es de origen pentatónico. Cuando tiene su base en la escala convencional, es frecuente que los grados 3.º y 7.º aparezcan rebajados un semitono (*escala blues*), lo que produce una sonoridad diferente a los modos mayores y menores; cabe hablar mejor, en general, de música modal.
- En el jazz primitivo, la melodía jugaba un papel muy secundario, simplemente como pretexto para desplegar todo el torrente característico de ritmos sincopados y contrapuntos. Muchas veces, incluso, estas melodías habían sido «tomadas prestadas» de otras procedencias: a veces eran antiguas melodías africanas, a veces eran cantos religiosos, a veces, himnos de los propios colonos.
- En ciertos subgéneros surgieron esquemas melódico-armónicos fijos que, añadidos a una rítmica característica, dieron lugar a cierto tipo de «patrones» característicos. Generalmente suelen ser ciclos de un número determinado de compases, lo que permite la improvisación más o menos «controlada». Esta característica es igualmente típica de otros tipos de músicas étnicas en otros continentes.
- Frecuentemente, sobre estos patrones referidos, una sección realiza una base más o menos fija — *background*—, sobre los que otros realizan improvisaciones. Un punto de pausa en este proceso, caracterizado generalmente por una improvisación individual es el denominado *break*, que sirve de bisagra entre unos períodos y otros.

5. Instrumentación

Ya dijimos antes que la característica instrumentación de la música de jazz influyó muy notablemente en ciertos tipos de orquestación posterior. En primer lugar por las singulares combinaciones instrumentales de los combos de jazz, que diferían sustancialmente de los tipos de formación (dúos, tríos, cuartetos, quintetos, etc.) en su forma clásica. En segundo lugar, porque las misiones que se encomendaban a cada uno de estos instrumentos también eran bien diferentes de las escolásticas del estudio de la orquestación: el piano, por ejemplo, pasó a cumplir un papel fundamentalmente rítmico, los clarinetes solían contrapuntear, etc. Y por último, porque la técnica de ejecución de estos instrumentos resultó también renovada con recursos antes completamente insospechados desde el punto de vista ortodoxo.

- El combo de jazz tiene básicamente dos secciones, en su composición más característica y típica: la *sección rítmica*, integrada por la percusión, el contrabajo, y la guitarra o el banjo. Evidentemente no se utilizó el piano sino a partir de que estas agrupaciones dejaron de ser itinerantes; después el piano sería parte importantísima de esta sección, ejecutando sobre todo, trémolos y arpeggiados derivados de la técnica guitarrística para después ir ganando aún mayor autonomía. La *sección melódica* estaba integrada principalmente por la trompeta o corneta, el clarinete y el trombón.
- Básicamente, la sección melódica realizaba el discurso melódico, con abundancia de contrapuntos entre las varias voces, y con una cierta intencionalidad de acentuación convencional, es decir, pensando generalmente los acentos en las partes fuertes del compás, y dejando «sugerir» que la sección rítmica acentúe primordialmente las partes teóricamente débiles, es decir formando síncopas constantes; de esta doble direccionalidad surge el sentimiento indefinible de *swing* o balanceo.
- Todo tipo de glisandos ornamentales están muy dentro del estilo jazzístico, incluso en instrumentos en los que este recurso no era nada habitual, como el clarinete o el trombón; de aquí pasaron a ser habituales en la música de concierto.
- Muy importante en la instrumentación jazzística es la sección de percusión, integrada originalmente por todo tipo de artilugios susceptibles de sonar al ser percutidos: tablas de lavar, botellas, cubos, bidones de gasolina, cubos de basura, etc. Igualmente, el bombo subraya las partes fuertes, y el tambor de marcha acentuaba el carácter itinerante de estas agrupaciones. Poco a poco todo este arsenal se fue decantando hacia el instrumento que hoy conocemos como *batería de jazz*, compuesto por un bombo y un charles a pedal, una caja con bordón, dos o tres tom-toms, así como uno o dos platos suspendidos; complementariamente, aparecen también algún tipo de instrumentos de efecto: cencerro, caja china, temple block, etc¹¹⁸.
- Un paso posterior en el aspecto instrumental se dió al incorporar la familia de los saxos, que originalmente no eran habituales del combo.

6. Influencia posterior del jazz

Ya anunciábamos al comienzo de este capítulo que la inclusión del género del jazz en un libro como el presente se debe a varios factores importantes: en primer lugar, la importancia en sí mismo de este género en la historia de la cultura occidental. En segundo lugar, por ser éste el origen de buena parte de la música ligera que hoy día se escucha en buena parte del mundo. Y en tercer lugar, por la influencia innegable que ejerció desde el primer momento en la composición «de concierto» de los músicos europeos y americanos. Téngase presente que el auge del jazz primitivo coincide con un momento histórico en el que la composición buscaba afanosamente salidas a la crisis del sistema compositivo convencional.

En un primer momento, lo que atrajo especialmente la curiosidad de los compositores de música de concierto fue sin duda el aspecto rítmico, muy concretamente el uso constante de la síncopa y la «democratización» de todas las partes del compás, en cuanto a acentuación se refiere. Posteriormente, también la orquestación y los roles atípicos de cada instrumento fueron incorporados a los criterios de la

¹¹⁸ Si no conoces alguno de estos instrumentos, puedes consultar el Tema 18, dedicado al instrumental percusivo.

música de concierto. Por otra parte, un cierto espíritu desenfadado y espontáneo añadió flexibilidad a mucha producción musical de concierto, influyendo también —esto es innegable— en el desenvolvimiento de la llamada música aleatoria¹¹⁹.

Acaso fue Claude Debussy el primer compositor de concierto que se dejó influir gustoso por este género, aún en su fase más primitiva, pues ya en 1908 publicaba su *Gollywoog Cakewalk*, sobre un tipo de ritmo casi de ragtime¹²⁰. También en algunos momentos de sus *Preludios* y en *La boîte à Joujoux* hay referencias al género. Stravinsky empleará un ritmo de ragtime en una de las danzas que el Soldado toca ante la princesa en la segunda parte de su deliciosa *Historia del soldado* (1918). De pocos años después será su *Ragtime para 11 instrumentos*, cuyo mismo título indica bien claramente su intencionalidad. Cuando Stravinsky traslade su residencia a Estados Unidos, volverá también sobre este género en su *Concierto Ebanó* (1945), que dedicará a Woody Herman y su orquesta de jazz. Milhaud conoció el auténtico jazz en las salas de Estados Unidos, a donde viajó en su juventud. Muestra de su interés por el ragtime con sus *Caprichos en Rag*, para piano y, muy especialmente, *La Creación del mundo* (1923), para pequeña orquesta, en la que no duda en incluir a un percusionista con batería de jazz. En su *Sonata para violín* (1927), Maurice Ravel, cuyo gusto clásico parecería bien lejano a estas músicas, incluye un pasaje con una clarísima influencia del blues. En fin, hombres como Hindemith, Honegger, Krenek, Weill, y un larguísimo etcétera adoptaron en uno u otro momento posturas compositivas próximas al jazz. Ello sin mencionar a una interminable lista de compositores de los propios Estados Unidos, que crearon una especie de nuevo nacionalismo musical basado en su proximidad al jazz. Evidentemente, Gershwin figura a la cabeza de este grupo.

Hay que decir, no obstante, que este entusiasmo fue bastante pasajero, y pronto muchos compositores comenzaron a replegar velas. En algunos casos, los propios creadores que habían escrito música con marcada influencia del jazz, terminaron renegando de él en alguna medida. Pero en todo caso, quedaría ya para siempre una muy considerable impronta para la música: por encima de influencias de síncopas, de armonías o de instrumentación, la dosis de «frescura», desenfado y espontaneidad de este género, influiría muy marcadamente sobre generaciones posteriores, hasta nuestros mismos días.

¹¹⁹ Llamamos *música aleatoria* a aquella en cuyo resultado sonoro final juega una parte fundamental el azar, la casualidad o la voluntad del intérprete en cada momento. Aunque se ha cultivado en muy diversas épocas y culturas, nos solemos referir con este término a una fuerte corriente que surgió en la música de concierto a partir de 1955, más o menos.

¹²⁰ El *cakewalk* era, al parecer, una danza sincopada emparentada con el ragtime, con la que solían establecer concursos populares de baile, con una tarta (*cake*) como premio.

TEMA 16: SONIDOS ARMONICOS

A lo largo de los temas 17, 18, 19 y 20 de este mismo libro nos vamos a referir a las posibilidades y características teóricas de los diferentes instrumentos musicales de nuestra música occidental. En esos capítulos mencionaremos repetidas veces las posibilidades que se abren en algunos instrumentos con la obtención de los llamados *sonidos armónicos*. Tales sonidos armónicos son el resultado de un fenómeno físico del sonido, denominado precisamente *fenómeno físico-armónico*¹²¹. Por ello, y aunque las vertientes musicales de la Física y la Acústica encuentren en el libro V A un tratamiento más detenido, hemos de adelantar aquí brevemente las características de este fenómeno concreto, de directa aplicación musical a través de los instrumentos a los que nos referiremos en breve.

El llamado fenómeno físico-armónico tiene una primera consideración clásica o convencional, cuyo conocimiento nos llega desde hace muchos siglos. Esta consideración ha sido ampliada y matizada en estos últimos años, muy especialmente a partir de la música electroacústica, y más modernamente a través de las posibilidades de análisis del sonido que nos ofrece el ordenador. Pero puedes tener la seguridad de que todas las modernas formulaciones sobre este tema no sólo no desmienten el planteamiento convencional —el que vamos a hacer aquí— sino que están siempre basadas en él, aunque con las nuevas aportaciones que han posibilitado los nuevos medios de análisis.

1. Qué son sonidos armónicos

La casi totalidad de los instrumentos musicales se basan en la producción de sonido bien por un sistema de cuerdas tensadas, bien por una columna de aire puesta en vibración, bien por percusión de un objeto duro sobre otro; esta triple posibilidad da lugar a las tres formas básicas de instrumentos convencionales¹²²: cuerda, viento y percusión. El fenómeno de los sonidos armónicos se da indistintamente en las tres familias, pero es más fácil de explicar sobre un instrumento de cuerda, por lo que pondremos nuestros supuestos sobre un instrumento de este tipo; tomemos un sonido de guitarra como ejemplo, por ser éste instrumento bien conocido de todos. Luego te será muy sencillo llevar nuestros ejemplos a cualquier otro tipo de instrumental.

Imaginemos que pulsamos la nota más grave, es decir, el Mi 1, que es resultado de la vibración de la cuerda más grave al aire:



Pues, bien, aunque nos parezca que una cuerda puesta en vibración emite únicamente el sonido de la vibración de la tonalidad de la cuerda, esto no es así, pues la cuerda no sólo vibra en su totalidad, sino que existe una segunda vibración —más débil, evidentemente— que es la correspondiente a la mitad de tal cuerda, y que, como se puede comprobar fácilmente, produce la misma nota que la vibración de la cuerda completa, pero a la octava superior; a este sonido se le denomina segundo armónico del sonido fundamental¹²³:

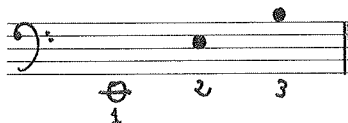


¹²¹ El término no nos parece muy adecuado, pero está completamente extendido, y así lo utilizaremos nosotros.

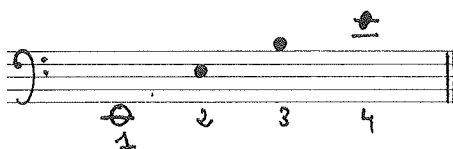
¹²² Dejamos aparte, claro está, los sonidos producidos por medios electrónicos.

¹²³ No olvides que se considera *primer armónico* al propio sonido fundamental.

El fenómeno tampoco se detiene aquí, pues existe también una tercera vibración simultánea a las anteriores, que resulta de la vibración en tercios de la cuerda en cuestión. Esta vibración en tercios produce el sonido correspondiente a la quinta justa¹²⁴ del sonido antedicho, o lo que es lo mismo, la 12.^a J del sonido fundamental: en este caso, el Si 2, con lo que ya hemos obtenido los tres primeros sonidos armónicos de esa nota:



Como quiera que también se produce —siempre en menor proporción, claro— la vibración de cada cuarto del total de la cuerda de nuestro ejemplo, obtenemos también el cuarto armónico de este sonido, que corresponde a la mitad de la mitad de la cuerda, o lo que es lo mismo, a la misma nota que la fundamental, dos octavas más arriba. Estos son ya los cuatro armónicos que hemos referido:



El fenómeno se sigue produciendo así indefinidamente, con lo que obtenemos los sonidos que resultan de la vibración de la cuerda en sus mitades, tercios, cuartos, quintos, sextos, séptimos, etc. No obstante, a partir del armónico 16, es decir, de la vibración de la cuerda en sus dieciseisavas partes, la presencia de los sonidos armónicos es tan débil que no tiene consideración más que teórica. El estudio práctico (o instrumental) del fenómeno de los armónicos suele detenerse, pues, en el armónico 16.

A continuación exponemos la totalidad de los 16 armónicos de la nota de la cuerda de nuestro ejemplo¹²⁵.



Hay que precisar, sin embargo, que la altura de los sonidos de los armónicos números 7, 11, 13 y 14 es un poco inexacta respecto a nuestro sistema de afinación¹²⁶, pero los solemos considerar así para simplificar el estudio.

¹²⁴ Esto tiene justificaciones físicas que no hacen el caso; lo importante ahora es que retengas de memoria razonada los intervallos que corresponden a cada armónico.

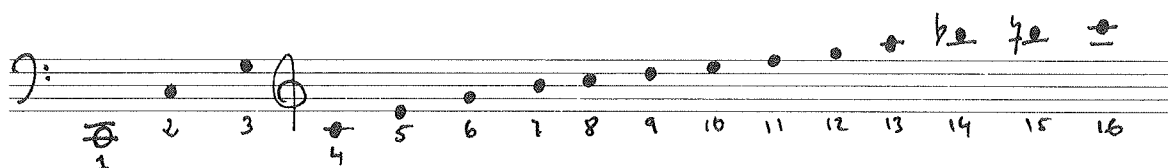
¹²⁵ Este gráfico que sigue es muy importante, pues los intervallos que se producen en el fenómeno físico-armónico van a tener infinidad de consecuencias, como decimos, en todos los sentidos. Será muy importante que trates de recordar los intervallos que comprende esta *serie armónica*, al menos los primeros y más cercanos.

¹²⁶ En efecto, los armónicos 7, 13 y 14 suenan en realidad un poco más bajos que la nota indicada; el armónico 11, un poco más alto. Pero son precisiones que no se pueden escribir en nuestro sistema temperado convencional, aunque van a traer importantes consecuencias.

Las implicaciones físicas de este fenómeno son muchísimas: es el punto de partida para los sistemas de afinación, es el origen físico del sistema de armonía funcional o de acordes perfectos, es un principio imprescindible para estudiar la resonancia de los cuerpos y la formación de acordes basados en resonancia de armónicos, etc. Aunque nosotros no nos detengamos ahora en este tema, no estaría de más que tu profesor aprovechara este momento para explicarte algunas de las características y consecuencias de esta serie de sonidos, especialmente en lo que a su interválica se refiere, y a sus consecuencias armónicas.

Pero lo que a nosotros nos interesa especialmente ahora es la utilización que en la teoría de los instrumentos concretos se suele hacer de este fenómeno. Y volveremos en el próximo curso sobre otras implicaciones teóricas del fenómeno físico-armónico.

Antes de pasar al siguiente apartado, dejaremos bien claro, que los mismos intervalos que hemos visto que se producían en nuestro ejemplo anterior, construido sobre la nota Mi, se producen, claro está, sobre cualquier otra nota fundamental. Imaginemos ahora, por ejemplo que la fundamental es una nota Do grave. Observa cómo los intervalos de los armónicos son los mismos que en el supuesto anterior.



2. Utilización instrumental de la obtención de armónicos

Como decimos, además de gran cantidad de consecuencias teóricas, el fenómeno físico-armónico tiene importantísimas aplicaciones en las diferentes técnicas instrumentales. Aparte de algunas aplicaciones muy específicas que no son del caso, veamos cuáles son algunas de las más útiles y de frecuente aplicación.

La principal de todas es, sin duda, la posibilidad de suprimir el sonido fundamental o armónico 1, de manera que el armónico 2, o el 3, o el 4, o cualquier otro, pasen a ser las notas que se perciben con mayor presencia. Por ejemplo, en nuestro supuesto de la guitarra sobre la nota Mi grave: por medio de una sencilla técnica instrumental (en este caso, simplemente, rozar ligeramente con un dedo el punto medio de la cuerda podemos conseguir que tal Mi grave no sea perceptible —es decir, anular el primer sonido— y que sea el Mi de su octava superior, o segundo armónico, la nota que se oiga como fundamental aparente.

O bien, en algunos instrumentos, podemos impedir que suenen los armónicos 1 y 2, y que pase a ser la 5ª J de la octava del sonido fundamental (o lo que es lo mismo, la 12ª de la posición teórica) la que se aprecie como fundamental. Y así con cualquier otro armónico.

Hay que precisar, no obstante, que la sonoridad de una nota obtenida por este procedimiento no es exactamente la misma que la obtenida por un procedimiento convencional, es decir, instrumentalmente, por su posición correspondiente: una nota obtenida como armónico de otra es algo más «débil» o inestable, más «etérea», que la nota real de igual nombre y tesitura.

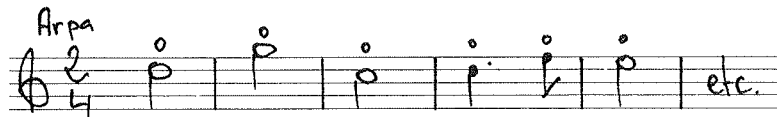
Este procedimiento de obtener una nota como armónico de otra, y no por su forma convencional, tiene multitud de aplicaciones, prácticas, que sintetizaremos en las cuatro utilidades concretas siguientes:

- a) Como recurso tímbrico, tiene un gran interés esa sonoridad extraña e inestable, algo «aflautada», de los sonidos armónicos, a la que nos acabamos de referir. En los instrumentos de viento-madera, el sonido armónico es frío y silbante; en los de cuerda, también cortante y deliberadamente inexpresivo, lo que paradójicamente puede a veces tener gran interés.
- b) En la digitación de un pasaje convencional para cualquier instrumento, el reverso de poder obtener un sonido no por su forma habitual, sino en posiciones alternativas o digitaciones diferentes, facilita a veces el que un pasaje complicado resulte ser mucho más limpio y claro.
- c) La obtención de sonidos armónicos nos posibilita ampliar la tesitura ordinaria de un instrumento, por su región aguda. Ten presente, en efecto, que los sonidos armónicos resultan ser mucho más agudos que los sonidos ordinarios que se obtienen con posiciones. Piénsese que a veces, los sonidos resultantes armónicos están situados a dos tres o más octavas por encima de los sonidos fundamentales que se obtienen con las mismas posiciones. En consecuencia, aunque se diga que un determinado instrumento llega por el agudo hasta tal nota determinada, se entiende que esto es en sonidos reales, pues probablemente en sonidos armónicos pueda rebasar esa tesitura.
- d) Por último, en los instrumentos de viento-metal, la obtención de los diferentes sonidos armónicos que corresponden a una misma longitud del tubo supone no ya un recurso complementario, sino el fundamento de toda la técnica de ejecución de estos instrumentos. Piénsese que una trompeta, por ejemplo, dispone sólo de tres pistones; y que si la trompeta, puede obtener el amplio registro de notas que realmente puede abarcar, es gracias a la obtención de sonidos armónicos, fundamento de toda la teoría de ejecución de estos instrumentos. Volveremos sobre este aspecto en el Tema 17 al hablar específicamente de la familia de instrumentos de viento-metal.

A estas características más importantes y generales, habría que añadir alguna otra más específica, como por ejemplo la utilización del fenómeno armónico en los instrumentos de percusión, muy importante aunque algo compleja de explicar en un libro como el nuestro. Pero no hay más que asistir a algún concierto o demostración en la que intervenga algún percusionista cualificado, para comprobar cómo frecuentemente se prefiere obtener de muchos instrumentos la sonoridad de sus notas armónicas que la de sus sonidos propios: cuando modernamente vemos percutir los platos suspendidos no en su forma convencional, sino en el borde de la plancha metálica y con la baqueta perpendicular a ella; o cuando vemos percutir una caja junto a su borde extremo, junto al aro; o cuando vemos frotar los gongs o las láminas de un vibráfono con un arco de contrabajo, lo que el percusionista está obteniendo es precisamente los sonidos armónicos superiores de esos instrumentos. Pero esto son ya técnicas instrumentales muy específicas.

3. Escritura de sonidos armónicos

Como norma general, diremos que para escribir en el pentagrama el que un sonido determinado lo deseamos como sonido armónico y no como sonido real, no tenemos más que colocarle un pequeño cerito encima o debajo de la nota correspondiente:



Eso quiere decir que las notas que llevan tal signo no deben obtenerse en las posiciones convencionales de los instrumentos correspondientes, sino como resultado del fenómeno físico-armónico; y será ahora el instrumentista que haya de tocar el pasaje quien conociendo la técnica de su instrumento específico, sepa desde qué posiciones y con qué recursos de ese instrumento se anula el o los sonidos fundamentales, para que resulte el sonido que se pretende.

Así se suele hacer en la mayor parte de los instrumentos y de los casos¹²⁷, pero en la escritura de sonidos armónicos para instrumentos de cuerda, a veces, más frecuentemente se utiliza otra grafía que debes conocer:

Consiste esta grafía alternativa no en escribir el sonido resultante que se pretende, sino en escribir la posición que se debe adoptar para que resulte la nota deseada, que por cierto, no se suele escribir. Esa posición que se debe adoptar —generalmente en la mano izquierda— comprende dos indicaciones: el punto de la cuerda que se debe pisar normalmente y el punto de la cuerda que se debe rozar muy suavemente para que «salga» el sonido armónico deseado. En la práctica, la nota que debe pisarse convencionalmente se indica con su grafía ordinaria, y la que debe rozarse suavemente se indica sobre esa misma nota con una figura de forma romboidal. Por ejemplo:

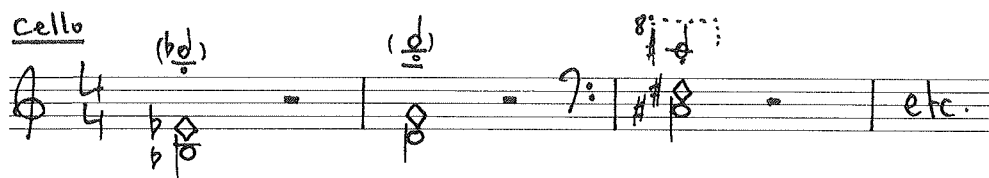


El signo anterior debe interpretarse como: pisando la posición ordinaria para el La, rozar ligeramente con otro dedo la posición del Re, y frotar el arco normalmente. Observa que hemos precisado las posiciones de obtención del sonido armónico, pero no cuál va a ser la nota que en definitiva va a sonar, que sólo conocemos cuando tenemos un buen dominio de la técnica instrumental de cada instrumento en concreto. (Digamos no obstante, que en este caso, la nota resultante será el Re 5, es decir, dos octavas superiores al sonido de la posición base.) A veces, el sonido resultante —que es en definitiva el único que el oyente escucha— se escribe entre paréntesis, para clarificar el proceso:

¹²⁷ Pues los sonidos armónicos tienen aplicación en casi todos los instrumentos (excepto acaso, el piano en su tratamiento convencional).



Veamos algunos otros casos de escritura de sonidos armónicos para instrumentos de cuerda, utilizando este sistema de dobles notas aparentes¹²⁸, una de ellas romboidal.



Digamos también que en el caso de los instrumentos de cuerda cabe hacer dos distinciones respecto a los sonidos armónicos: los *armónicos naturales* y los *armónicos artificiales*. Los armónicos naturales son aquéllos cuya posición base corresponde a alguna de las cuerdas al aire del instrumento, con lo que sólo es necesario conocer en qué punto de la cuerda hay que rozar ligeramente con el dedo para obtener un armónico deseado. Los armónicos artificiales son aquéllos —como los de nuestros ejemplos anteriores— en que es necesario conocer desde qué posición base se obtiene el armónico deseado y en qué punto hay que rozar la cuerda suavemente. Pero aquí entramos ya en aspectos muy concretos de las técnicas instrumentales, lo que no es en absoluto objeto de nuestro trabajo. Sabrás, en todo caso, que este tema de la obtención de armónicos, sobre todo en los instrumentos de arco, es un tema muy espinoso y que crea constantes conflictos. Si asistes a un ensayo, incluso con instrumentistas muy experimentados —e incluso con presencia de algún compositor experto— verás que son muy frecuentes las discusiones sobre este tema, y sobre las posiciones más convenientes de obtención de armónicos, así como sobre su grafía.

¹²⁸ Ojo con la escritura de dobles cuerdas aparentes: visualmente parece que estamos escribiendo una doble nota, pero es en realidad una sola, y —además— no coincide con ninguna de las dos escritas.

TEMA 17: LA ORQUESTA MODERNA (I) INSTRUMENTOS DE VIENTO

Hacia mediados de nuestro siglo, queda definitivamente fijada la composición y recursos técnicos de lo que podemos llamar *orquesta moderna*, comprendiendo en este término todos los medios sonoros característicos de nuestra música occidental. Bien es cierto que la orquesta sinfónica como tal aparece ya en el siglo XVIII, pero algunos aspectos técnicos —especialmente en lo referente al mecanismo de los instrumentos de viento y a la incorporación de una variada sección de percusión— no quedarán fijados hasta la quinta década de nuestro siglo.

Como acaso sepas, la *Organología* es la ciencia que estudia los instrumentos musicales, atendiendo a su constitución física, posibilidades técnicas, entorno histórico-cultural, etc.; y como tal es, pues, una ciencia independiente del Solfeo. Pero evidentemente, un cierto aspecto de la Organología interesa al estudio de la Teoría de la Música: aquél en que se contemplan las características teóricas y técnicas de cada instrumento, así como los recursos expresivos que le son característicos, pues todo ello supone un conocimiento teórico imprescindible a la hora de escribir y analizar música para ese instrumental. Por ello, dedicaremos las próximas páginas a los aspectos de la Organología que interesan a la Teoría General de la Música, pero quedando bien entendido que no es éste el lugar para detenernos en trazar la «biografía» de cada instrumento (orígenes, culturas o civilizaciones de que fue característico en su evolución a través de los siglos, etc.), conjeturas propias sólo de un texto monográfico sobre ese tema.

Observarán también que el tipo de instrumento al que nos referiremos en cada caso será el correspondiente a su forma y características actuales, pese a que en principio el campo de acción de este texto IV A sea la primera mitad de nuestro siglo. Lo hacemos así porque no creemos que tenga sentido alguno el presentar aquí, por ejemplo, el tipo de trompa que se empleaba en 1920, y en el texto siguiente presentar la trompa actual: evidentemente, lo que a nosotros nos interesa es conocer la trompa tal y como hoy se emplea. Otro asunto es que algunos recursos y tratamientos muy específicos de la música de hoy mismo no los tratemos aquí, sino en el próximo texto, bajo el epígrafe general de «recursos no convencionales de los instrumentos tradicionales».

Puede también llamar la atención el que incluyamos el estudio de la voz humana y sus diversas tipologías como un apartado más dentro del estudio general del instrumental sonoro. Es éste un planteamiento que hace unas décadas pudiera parecer «sacrílego», pero que es hoy día la forma más lógica de plantear el estudio del tema vocal: al fin y al cabo, y con todas las características específicas y diferenciales que se quiera, la voz humana no es sino un procedimiento más de producción del sonido. Por ello, debemos tomar la precaución de entender estos capítulos como «estudio del instrumental sonoro», mejor que como la fórmula tradicional de «instrumentos musicales»; esta última denominación puede hacer pensar, en efecto, en los instrumentos musicales «lejanos» a nuestro cuerpo (para entendernos, los instrumentos «que se pueden comprar en una tienda»), mientras que la de «instrumental sonoro» (o mejor aún, «material sonoro», si no fuera algo amanerada) parece referida a todo aquel mecanismo más o menos complejo que puede producir sonido alguno. Y además, esta misma denominación nos servirá en el próximo texto V A para incluir en ella todo tipo de objetos sonoros que se emplean en la música de nuestro tiempo y que no son propiamente instrumentos musicales convencionales (desde tuestos o piedras, hasta cintas magnéticas o generadores).

Para mayor claridad didáctica, hemos dividido el estudio del instrumental sonoro en cuatro capítulos complementarios, siguiendo el orden (de «arriba a abajo») de una partitura de orquesta. El cuadro temático queda, pues, de la siguiente forma:

Tema 17: Introducción
El viento-madera
El viento-metal

Tema 18: La percusión

Tema 19: La voz humana
Instrumentos a teclado
Instrumentos mixtos

Tema 20: Cuerdas punteadas
Cuerdas con arco

Evidentemente, el seguir el orden vertical de una partitura de orquesta no es más que una disculpa para seguir un orden metodológico cualquiera, pues el tema de la clasificación sistemática de los instrumentos es muy flexible y opinable, y admite muy diversos puntos de vista, que no es del caso plantear aquí.

Diremos por último que han quedado fuera de nuestro estudio una gran cantidad de instrumentos que pudieron ser muy importantes en el pasado, pero hoy han perdido toda actualidad como instrumentos de nuestro tiempo (otra cosa, claro, es que sigan siendo fundamentalísimos en la interpretación de músicas pretéritas): es el caso, por ejemplo, y entre otros muchísimos, de la vihuela, la viola de gamba, el salterio, la tiorba, la zanfona, el clavicordio, el pianoforte y un interminable etcétera. Y precisamente porque ese etcétera es interminable, hemos de omitir aquí este estudio. En todo caso, y como te suponemos interesado en las músicas del pasado, y aún de otras latitudes geográficas e históricas, debes saber que existe en el mercado importante bibliografía monográfica sobre la Organología antigua. En este sentido, y resumiendo toda esta introducción, el título exacto que convendría a estos próximos cuatro capítulos sería propiamente algo así como «el material sonoro de la música de Occidente desde el siglo XVIII hasta mediados del XX».

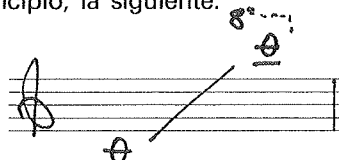
1. INSTRUMENTOS DE VIENTO-MADERA

Los instrumentos fundamentales que forman básicamente la familia de viento-madera en la orquesta moderna son cuatro: la flauta, el oboe, el clarinete y el fagot; pero en la práctica, cada uno de ellos puede presentar a su vez algunas variantes sustanciales derivadas del tipo principal, lo que hace que modernamente deban considerarse hasta catorce o quince instrumentos en esta familia. Todos ellos fueron originalmente contruidos en cuerpo de madera, pero hoy día no siempre es así: por ejemplo, la flauta y el saxofón son habitualmente metálicos y en la construcción de varios otros se emplean otros materiales, como la ebonita o ciertos tipos de plásticos.

La flauta

La flauta ha conocido las formas y mecanismos más diversos a lo largo de su milenaria historia, pero puesto que aquí no nos detendremos en aspectos de historiografía, nos referiremos a la flauta habitualmente empleada en la orquesta moderna: la llamada *flauta travesera, sistema Boehm*¹²⁹. Se trata de un tubo cilíndrico metálico (a veces, con aleación de metales preciosos), abierto por el extremo contrario a la *embocadura*, y cerrado por el otro. Es el único instrumento de esta familia que no se sirve de caña para la producción del sonido. La característica del «sistema Boehm» es que los agujeros no sólo se abren y se cierran por medio de los dedos directamente, sino también por medio de *llaves* que facilitan la digitación. Un sistema más complejo lo supone el sistema de *discos*, que es la combinación de llaves y agujeros abiertos y que posibilita la obtención de cuartos de tono, más o menos exactos.

La extensión de la flauta es, en principio, la siguiente:



En algunas flautas puede obtenerse el Si 2¹³⁰, pues están dotadas de una llave especial en un extremo. Por el agudo, también puede rebasarse el Do 6, aunque para esa región es más lógico emplear el flautín, que trataremos en breve. No obstante, puede interesar al compositor el que sea la flauta quien sobrepase esa zona, para infundir una sensación de tensión o violencia, teniendo en cuenta que esas últimas notas son practicables casi exclusivamente en el forte. Es célebre el caso del *Juego de Cartas*, de I. Stravinsky, en que la flauta debe llegar al Re sostenido 6.

Posiblemente la flauta es el instrumento de viento-madera que ofrece mayor perfección técnica, precisión y limpieza de afinación. La afinación que se puede conseguir hoy día es perfecta en todos los registros, y el paso de unos a otros es completamente gradual (en contra, por ejemplo, de los problemas que plantea siempre la imperfección connatural del fagot).

No obstante, conviene tener presentes ciertas limitaciones comunes a casi todos los instrumentos de viento: por ejemplo, que siempre es más incómodo ligar intervalos descendentes que ascendentes, especialmente si son saltos algo largos; que los trémolos de octava suelen resultar falsos, por no ser propiamente un trémolo ordinario, sino la octavación sucesiva de una misma nota; que antes de escribir un trino debemos comprobar si el instrumento de viento en cuestión lo va a ejecutar «a solo» o «arropado» por otros instrumentos, pues algunos trinos resultan algo torpes o irregulares, y sería imprudente encomendárselos «a solo», etc. De todas formas, en el caso de la flauta en concreto, estos «peligros» son menores como decimos, que en otros instrumentos. La flauta admite, además, gran velocidad en el staccato, valiéndose de la *articulación simple, doble o triple*, según convenga¹³¹.

La flauta puede obtener *sonidos armónicos* —aparte de los habituales del instrumento para octavar los sonidos base— a partir del Fa 4 o Sol 4, resultando un timbre irreal y «frío»; evitar el *vibrato* habitual es otra forma de añadir «frialidad» a un pasaje determinado¹³².

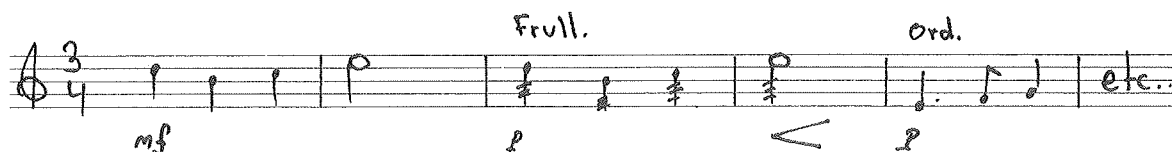
¹²⁹ Este tipo de flauta toma su nombre del investigador alemán Theobald Boehm (1794-1881).

¹³⁰ Para evitar confusiones, aclaramos que en todos estos comentarios consideraremos que la octava central del piano (es decir, del Do de la línea adicional inferior, al Si de 3ª línea, en clave de Sol) es la octava 3.

¹³¹ En los instrumentos de viento se llama *articulación doble*, o triple a la posibilidad de emitir dos o tres impulsos de aire en una sola articulación, lo que posibilita staccatos muy veloces.

¹³² Como sabes, en estos instrumentos el vibrato es una alternancia de emisión del aire, que se consigue por vibración del músculo denominado *diafragma*; añade calidez y expresividad al sonido.

Un recurso muy utilizado en nuestro siglo es el de los sonidos frullati (o, en alemán, *flutterzunge*: se obtienen haciendo batir la lengua (como para decir *rrrrr*) mientras se emiten los sonidos normalmente: el efecto es como de un trémolo muy espeso, pero perfectamente afinado. Se expresa en la partitura con la grafía normal «trémolo» y especificando *frullato* o *flutterzunge* (a veces, en partituras hispanoparlantes, *trémolo dental*):

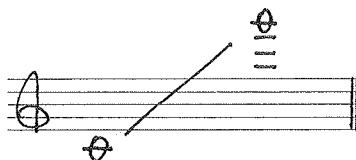


La flauta se escribe siempre en clave de Sol. No se utiliza con sordina.

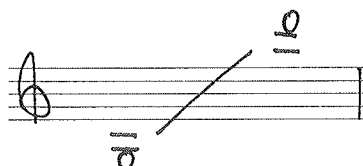
La flauta en Sol

La flauta ordinaria está normalmente en Do, es decir, no es instrumento transpositor. Pero existe una variante, relativamente moderna, que es la llamada flauta en Sol, de longitud y diámetro de tubo algo mayores. Se escribe igual que la flauta ordinaria, pero sus sonidos resultan ser una 4ª J por debajo de la escritura. Además, su extensión llega por abajo hasta el Sol 2 (real).

Esta es su extensión escrita:



que corresponde, como comprenderás, a la siguiente extensión real:



Pero lo importante y atractivo que justifica la existencia de este instrumento no es el poder obtener esa 4.ª J inferior, sino el que, debido a sus dimensiones ligeramente mayores, posee un timbre más aterciopelado y «misterioso» que el de la flauta en Do, lo que le convierte en uno de los instrumentos más «cálidos» y sugerentes de la orquesta moderna.

Por lo demás, casi todo lo dicho para flauta ordinaria es aplicable a la flauta en Sol.

Muy recientemente se dispone también de una *flauta grave*, en Do y escrita en clave de Fa, que trataremos en el libro V A, por ser un instrumento sólo utilizado en la música de hoy mismo. También modernamente se encuentran flautas en Fa (una 5ª J por debajo de lo escrito), aunque no están logrando unánime aceptación, ni presentan ventajas sobre la mencionada flauta en Sol.

El flautín o piccolo

Es también un instrumento idéntico a la flauta común, en lo que se refiere a mecanismo y digitación, pues también utiliza el sistema ideado por Boehm, pero al ser de dimensiones notablemente menores, sus sonidos son más agudos que los de aquélla. Se escribe una octava por debajo de sus sonidos reales (o, dicho de otra forma, suena siempre una octava aguda de lo escrito¹³³. Obsérvese también que su extensión comienza en el Re grave, pues el Do y el Do sostenido anteriores no suelen ser practicables. Esta es, pues, su extensión escrita:



Téngase presente que su registro sobreagudo es extraordinariamente brillante, silbante e incisivo, incluso violento, siendo además casi impracticable en dinámica piano.

Para el flautín es también aplicable casi todo lo dicho para la flauta ordinaria, exceptuando acaso sus posibilidades de expresión cálida, que en el flautín están muy disminuidas por el timbre brillantísimo y silbante. Pero incluso los sonidos *frullati* son perfectamente viables.

El uso clásico-romántico del flautín o piccolo se solía limitar casi exclusivamente a doblar a la octava alta a la flauta o a otros instrumentos de madera. Pero a partir de comienzos de nuestro siglo, fue ganando autonomía en la orquesta, llegando a encomendársele papeles de gran personalidad, incluso de solista.

El flautín de hoy día suele estar casi siempre en Do, aunque hace algún tiempo eran frecuentes los flautines en Re bemol y Mi bemol.

El oboe

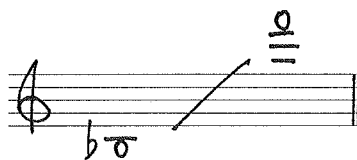
El oboe es un instrumento de *lengüeta doble* y cuerpo de madera. Su sonido es nasal y, como ocurre con todos los instrumentos de lengüeta doble, puede resultar algo estridente e incisivo si no se cuida la nobleza de su sonido, especialmente en el registro agudo. La *doble caña*, que se introduce en la boca del instrumentista, es dura y algo elástica, y constituye el elemento fundamental para la óptima flexibilidad y pulcritud del sonido resultante¹³⁴.

El modelo de oboe que se utiliza hoy día quedó definitivamente fijado en sus características hacia finales del pasado siglo, y no ha sufrido modificaciones sustanciales hacia los años treinta, como si ocurrió con otros instrumentos de viento; por haber sido uno de los instrumentos que menos se vieron afectados por las nuevas técnicas impuestas por el jazz.

¹³³ Los instrumentos que por razón de comodidad de escritura se escriben una octava por encima o por debajo de su sonido real no se consideran transpositores, ni es necesario indicarlo constantemente en la partitura.

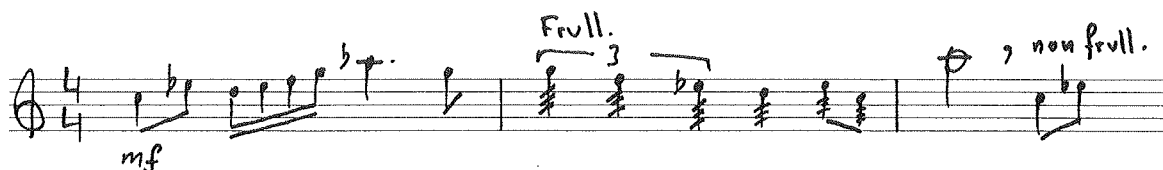
¹³⁴ El tema de las cañas en los instrumentos de madera constituye toda una especialidad, pues de las características de cada caña depende el sonido resultante: a veces, una caña es muy adecuada para tocar en la región grave de un instrumento, pero resulta algo débil en los agudos, o viceversa. Cada instrumentista suele encontrarse más a gusto con un tipo concreto de caña, por lo que muy frecuentemente se las construye él mismo artesanalmente. La vida de una caña es además, muy limitada, y deben reponerse constantemente.

El oboe ordinario no es transpositor, y su tesitura es la siguiente:



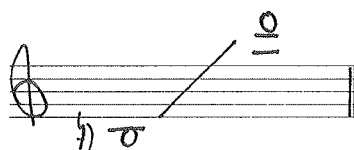
Ambos registros extremos son difíciles en dinámica piano. Sin llegar a la gran agilidad y velocidad de la flauta, el oboe es instrumento de grandes posibilidades técnicas, rápido y eficaz *staccato* (aunque no se suele servir de la doble ni triple articulaciones), y *legato* sin problemas, sobre todo en movimientos ascendentes (ya se dijo que los descendentes, sobre todo los de octava, son inseguros en casi todos los instrumentos de viento). De todas formas, es un instrumento más concebido originalmente para pasajes *legato* y carácter cantable que para pasajes de gran brillantez y agilidad.

No admite sordina. Los sonidos *frullati*, aunque algo forzados, son muy empleados modernamente:

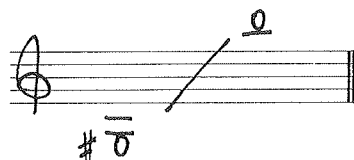


El oboe de amor

El oboe de amor es una variante del oboe convencional que cayó en desuso hace algún tiempo, pero que eventualmente volvió a resurgir en algunas obras relativamente modernas (*Bolero*, de Ravel; *Sinfonía Doméstica*, de Strauss, etc.). La técnica instrumental es idéntica a la del oboe ordinario, pero está afinado en La, con lo que los sonidos resultan siempre una 3ª m por debajo de lo escrito. Esta es su extensión escrita:



que resulta, claro está, con los siguientes sonidos reales:

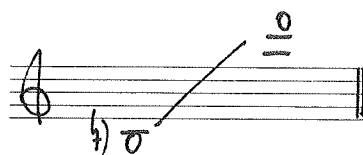


Su timbre es algo más «nostálgico» o «dramático» que el del oboe en Do, entre otras cosas por poseer un *pabellón* cónico, en vez de redondo. (En todos los instrumentos de madera, el *pabellón* o *campana* es el extremo opuesto al de la *boquilla*.)

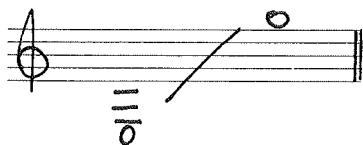
El corno inglés

La técnica del corno inglés es idéntica a la del oboe ordinario, pues al fin y al cabo no se trata más que de una variante de éste. La única diferencia técnica reside en que el corno inglés, debido a su mayor tamaño, produce sonidos una 5ª J por debajo de su escritura; dicho en otras palabras, el corno inglés no es sino un oboe afinado en Fa. También el *pabellón* o *campana* es algo diferente, y el *tudel* está algo curvado para facilitar el manejo del instrumento.

Su extensión escrita es la siguiente:



que resulta ser la siguiente en sonidos reales.



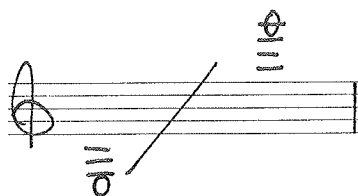
Teóricamente, todo oboísta está en condiciones técnicas de tocar el corno, pero es frecuente en la orquesta actual que este instrumento corra a cargo de un especialista. Además, y desde el punto de vista del compositor, su timbre más redondo y menos chillón o brillante lo aconseja para un tipo de tratamiento algo diferente del oboe ordinario en Do¹³⁵.

¹³⁵ Otras variantes menos habituales del oboe son el *heckelfon* y el *sarrusofón*. El primero es un oboe muy grave, que suena una octava por debajo de lo escrito; el segundo se empleó casi exclusivamente en bandas y posee cuerpo metálico. No son, en todo caso, instrumentos comunes.

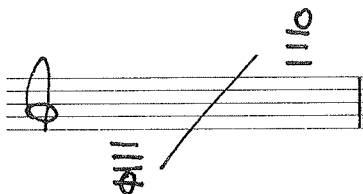
El clarinete

De todo el grupo de maderas, el clarinete es el instrumento que más tarde se incorporó a la música de concierto occidental, pues no posee tradición orquestal anterior a mediados del siglo XVIII. Se trata de un instrumento de *tubo cilíndrico* de madera (ébano, generalmente) y *caña simple*. En el siglo XIX se le aplicó el sistema que Boehm había experimentado con la flauta, dotándosele de mucha mayor agilidad, extensión y posibilidades. La *caña* se adosa por medio de dos *tornillos* a la *boquilla* del instrumento, que modernamente se construye de materiales muy diversos, incluso de cristal. Como en todo este tipo de instrumentos, la calidad de la caña empleada en cada caso, y su «familiaridad» con el instrumentista son aspectos fundamentalísimos para el buen sonido resultante.

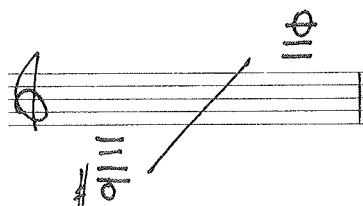
Existen dos tipos de clarinetes ordinarios: el *clarinete en Si bemol* y el *clarinete en La*, que suenan respectivamente una 2ª M y una 3ª m por debajo de lo escrito. La tesitura sobre el papel es la siguiente:



que resulta así para los sonidos reales del clarinete en Si bemol:



y así para los sonidos reales del clarinete en La:

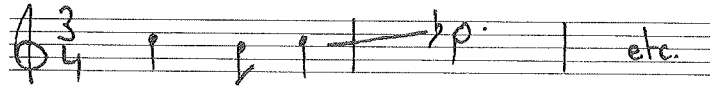


El clarinete en La está en cierto desuso, pese a su valiosísimo timbre aterciopelado y sensual, especialmente del registro grave. El clarinete en Si bemol es, pues, el clarinete más empleado hoy día.

El registro grave del clarinete es mórbido y sugerente, mientras que en el agudo es algo chillón. Su digitación, perfectamente conseguida, permite una rapidísima agilidad en toda su extensión, comparable incluso en velocidad a la de la flauta. Puede dar todo tipo de saltos interválicos y deslizarse de unos registros a otros sin el menor problema y con una elasticidad sorprendente. Es agilísimo tanto en el *staccato* como en el *legato*, aunque esta última articulación le permite las mayores posibilidades. Prácticamente todos los trinos y trémolos son practicables, salvo unos pocos saltos descendentes, algo inseguros.

No se suele emplear con sordina¹³⁶. Los sonidos *frullati* son posibles, aunque algo pobres en los registros medio y agudo.

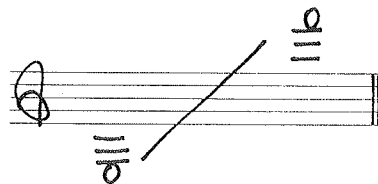
El clarinete ha sido muy empleado en el jazz, de donde ha recibido grandes influencias. Sin duda la más notable, casi tónica, es el efecto de *portamento* o *glissando*, consistente en pasar de una nota a otra (por semitono) elevando o descendiendo gradualmente la afinación. No es un recurso fácil (salvo para los «jazzmen», que lo realizan con sorprendente naturalidad), pero en manos de un buen instrumentista resulta un efecto muy atractivo:



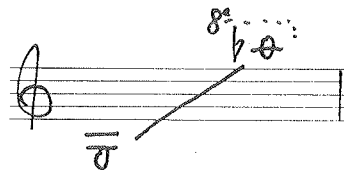
El requinto o clarinete piccolo

El *clarinete piccolo*, *requinto* o *clarinete sopranino* es un clarinete de dimensiones algo menores que las del clarinete ordinario, y afinado en Mi bemol, por lo que sus sonidos resultan una 3ª m por encima de su escritura. Supone una prolongación hacia el agudo de la tesitura del clarinete ordinario o soprano. Su timbre es algo más hiriente o silbante, y si no está en manos de un buen instrumentista, puede resultar completamente desajustado tímbricamente en un grupo instrumental cualquiera, especialmente de cámara. Por ello, han sido numerosos los compositores que se han servido del requinto para efectos irónicos, grotescos o ridiculizantes.

Por lo demás, su técnica es la misma que la del clarinete ordinario. La extensión escrita del requinto es la siguiente:



que resulta así en sonidos reales:

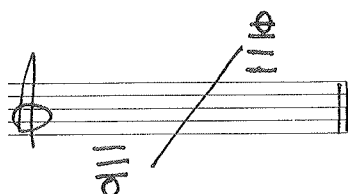


¹³⁶ A veces, el compositor pide que el instrumentista coloque el pabellón del instrumento entre sus rodillas para restarle brillantez de sonido.

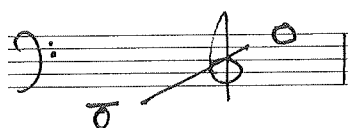
El clarinete bajo

El clarinete bajo se suele fabricar en dos versiones: *clarinete bajo en Si bemol* y *clarinete bajo en La*, que suenan una octava por debajo de sus respectivos clarinetes ordinarios. Sin embargo, el clarinete bajo en Si bemol es muchísimo más empleado en la práctica que el tipo en La.

Así pues, el clarinete bajo (sobrentendamos en lo sucesivo que nos referimos al modelo en Si bemol) suena una 9ª M por debajo de las notas escritas, cuando su parte se escribe en clave de Sol. Esta sería su tesitura en notas escritas, cuando utilizamos la clave de Sol:

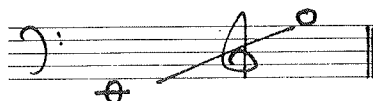


que resultaría así en sonidos reales:



Sin embargo, parece más lógico (y modernamente suele hacerse así) escribir su parte en clave de Fa en 4ª, con lo que sólo resultan realmente una 2ª M por debajo de lo escrito¹³⁷.

Tesitura del clarinete bajo en Si bemol, cuando se usa la clave de Fa:



Su timbre es fascinante por su nobleza y redondez. Las posibilidades técnicas del clarinete bajo son prácticamente las mismas que la del clarinete ordinario aunque, claro está, con menor agilidad y mayor requerimiento de aire. Externamente se diferencia sobre todo en presentar el *pabellón curvado* en forma de *culata*, pues la longitud de su tubo es el doble que la del clarinete normal. Incluso se le suele acoplar una pequeña *pica* a esta culata para apoyar el instrumento en el suelo.

¹³⁷ Ciertamente es que resulta más lógico este sistema, pero también menos cómodo para el clarinetista, que suele estar acostumbrado a leer en clave de Sol.

Aunque el clarinete ordinario, el requinto y el clarinete bajo pueden ser tocados indistintamente por un mismo instrumentista (que incluso puede pasar en una misma obra de uno a otro, si se le da un cierto tiempo para «calentar» el nuevo instrumento¹³⁸), lo más frecuente en las orquestas modernas es que cada uno de estos instrumentos corra a cargo de su respectivo instrumentista especializado.

El saxofón

No debe extrañar que hagamos la reseña del saxofón inmediatamente después de la del clarinete, pues al fin y al cabo el saxofón es básicamente un clarinete con dos modificaciones principales: que su cuerpo es cónico en vez de cilíndrico, y que se construye siempre en metal y no en madera. Teóricamente debe considerarse que un buen clarinetista debe saber tocar —o al menos, «defenderse»— con el saxofón. Otra cosa es que el «espíritu» o «sabor» de ambos instrumentos es ciertamente diferente, lo que hace que cada uno deba considerarse como instrumento con personalidad propia.

Técnicamente, casi todo lo dicho para el clarinete es aplicable para el saxo, salvo algunas diferencias de digitación. Desde el punto de vista tonal, el saxo se construye en muy diversos registros y tonos. He aquí los principales, con su intervalo transpositor:

Saxo soprano, en Si bemol (2ª M por debajo de lo escrito).

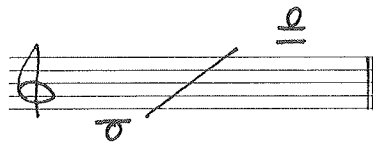
Saxo contralto, en Mi bemol (6ª M por debajo de lo escrito).

Saxo tenor, en Si bemol (9ª M por debajo de lo escrito).

Saxo barítono, en Mi bemol (13ª M por debajo de lo escrito).

Sin embargo, por alguna razón que no es del caso analizar aquí, el saxo no ha logrado adquirir auténtica carta de naturaleza como instrumento orquestal, salvo algunas excepciones más bien aisladas. Ha sido en el jazz donde, desde hace varias décadas, ha encontrado su campo más habitual y sus instrumentistas más destacados, al menos por el momento. También desde la estética del jazz es desde donde ha recibido sus mayores aportaciones técnicas y perfeccionamientos mecánicos, sobre el instrumento prototipo que el belga Adolph Sax contruyera allá por 1840.

El timbre del saxo es de gran calidad, redondez y sensualismo; es más agradecido para ciertos efectos que el propio clarinete, y posee algo menor rapidez de digitación. Esta es una extensión escrita intermedia para los diversos tipos de saxo:



¹³⁸ Téngase esto presente, pues el instrumento que interviene después de un cierto silencio debe ser «calentado» brevemente para humedecer ligeramente la caña y no produzca ningún «chirrido» inicial.

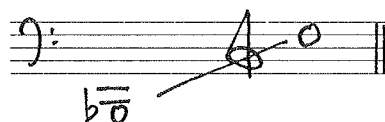
El fagot

El fagot ha sido —y en alguna medida, sigue siendo— el instrumento más «torpe» e imperfecto de la familia de las maderas. Se trata, en efecto, de un instrumento de escasa agilidad y buen número de notas «difíciles» de entonación, o al menos poco brillantes. Felizmente, algo de esto ha cambiado notablemente en las últimas décadas, y hoy día un buen fagotista con un buen instrumento puede obtener resultados brillantes y perfectamente afinados.

A esta personalidad característica —que tantos tratadistas han caricaturizado, asemejándolo al «abuelito torpe» de la familia— hay que añadirle su escaso y ronco volumen sonoro, todo lo cual configura un instrumento difícil de trabajar para el compositor, pero insustituible en ciertos papeles.

El *tubo* del fagot mediría desplegado algo más de dos metros y medio, pero se halla plegado por un *codo*, en el interior de la *culata*; la *caña* (doble) se inserta en un pequeño tubo en forma de S, denominado *tudel*; el extremo abierto se denomina *campana*.

Los papeles de fagot se escriben principalmente en clave de Fa en 4ª; para el registro medio-agudo se suele emplear la de Do en 4ª; y para el agudo, la de Sol en 2ª. De todas formas, son cada vez más los compositores que prescinden de la clave de Do, y escriben sólo en Fa y en Sol, lo que nos parece muy lógico y simplificador. Esta es la extensión del fagot:



Eventualmente se le puede pedir que rebase el Re 4, pero puede resultar algo arriesgado para el instrumentista de orquesta. Por los graves, algún tipo de constructor lo hace descender hasta el La, pero sólo en casos excepcionalísimos.

El fagot se construye tradicionalmente en dos tipos: el *tipo francés* y el *tipo alemán*, ambos en Do (ningún tipo de fagot es transpositor) pero de digitación y sonoridad algo diferentes; hoy día parece imponerse en todo el mundo el tipo alemán, más ágil de mecanismo. Ambos tienen ciertos problemas para el legato descendente, y algunos trinos y trémolos les resultan muy forzados (incluso algunos, técnicamente imposibles). El *staccato* del fagot es de gran efecto y alcanza una cierta velocidad. Los graves son sólidos y redondos, y cuando ascendemos hacia el registro agudo y sobreagudo, el instrumento va sonando claramente forzado, pero con un cierto timbre «angustioso» o «suplicante» que posee un extraordinario encanto.

No se utiliza con *sordina*. Los sonidos *frullati* le son algo incómodos, aunque viables.

El contrafagot

Todo lo dicho anteriormente para el fagot es especialmente evidente para el contrafagot, que suena una octava por debajo de su escritura y desciende también una octava por debajo del fagot común. Esta es su tesitura escrita:



Es instrumento de extraordinaria torpeza y mínima agilidad, pero como bajo posee una sonoridad muy atractiva. Al escribir para este instrumento, se debe tener presente la enorme cantidad de aire que necesita para cada emisión. Su manejo corre en principio a cargo de un fagotista, pero a causa de sus especiales dimensiones y características, frecuentemente se le encomienda a un contrafagotista especializado.

2. INSTRUMENTOS DE VIENTO-METAL

Si nos atenemos simplemente a la denominación y la apariencia externa, podemos pensar que la gran diferencia entre los instrumentos de viento-madera y los de viento-metal reside en que aquéllos son de madera y éstos, de metal. Aun siendo ésta una evidente característica diferencial, (y aún relativa, por las antedichas excepciones de las flautas y los saxos), lo que les diferencia esencialmente es la forma y mecanismo de obtención de los sonidos; buena prueba de ello es que mientras las maderas poseen veinte o treinta llaves en cada instrumento, los metales se sirven únicamente de tres (o cuatro) llaves o *pistones* (aparte del caso particular del trombón de varas). Y es que en los instrumentos de madera, el mecanismo se basa en la obtención de la longitud de tubo que corresponde a la nota que se desea emitir, mientras que en los metales cada nota se obtiene esencialmente por producción de *sonidos armónicos*¹³⁹. Explicaremos esto último:

Consideremos inicialmente un tubo sonoro de metal de una longitud determinada. Al soplar por la embocadura obtenemos una nota que corresponde a la vibración de esa longitud total del tubo. Con una mayor presión de los labios, pero sin modificar la longitud material del tubo, podemos obtener el armónico 2 del sonido base anterior, es decir, su octava superior. Aumentando la presión de los labios, obtenemos el sonido armónico 3 (la 12ª J del primero); después, el armónico 4, el 5, el 6, ...incluso hasta los armónicos 15 ó 16, dependiendo de la calidad y longitud del tubo sonoro y de la habilidad del instrumentista para obtener armónicos. Quede claro que para toda esta obtención no hemos utilizado llave ni pistón alguno, sino simplemente la habilidad del labio y la embocadura.

Este tipo de instrumento correspondería a la llamada *trompa o trompeta simple*, que no puede, como comprenderás, efectuar cromatismos. Pero ahora entrará en juego la utilidad de las *llaves o pistones*: bajando un pistón, y por medio de un mecanismo interno, alargamos la longitud del tubo original, de forma que el sonido que produzca la vibración total del tubo sea un semitono más bajo. Entonces volvemos a practicar la obtención de sonidos armónicos por medio del labio y la embocadura, y podemos producir la serie armónica de este nuevo sonido base. Pulsando sólo otro pistón, bajamos dos semitonos el sonido base, y operamos con el labio como habíamos hecho antes. Pulsando un tercer pistón, bajamos el tubo base en tres semitonos; pulsando simultáneamente los pistones 2 y 3, bajamos cuatro semitonos; pulsando los pistones 1 y 3, bajamos cinco semitonos; y pulsando los tres simultáneamente, bajamos el tubo del instrumento en seis semitonos. De esta forma, con sólo tres llaves, obtenemos las siete *posiciones* básicas para obtener todos los sonidos cromáticos.

¹³⁹ Consultar lo dicho sobre este asunto en el Tema 16.

Deducirás en seguida que una misma nota puede, por tanto, ser obtenida con varias posiciones base, obteniendo uno u otro número de armónico. En esos casos, el intérprete elige la que le sea más cómoda y más segura de afinación, teniendo presente como norma general que las últimas posiciones (5ª, 6ª y 7ª) suelen ser las más inseguras de afinación. Y diremos también que, aunque parezca paradójico, los sonidos más difíciles de obtener en ciertas posiciones son los sonidos 1 de la serie armónica, es decir, los sonidos correspondientes a la vibración de la longitud total del tubo sonoro.

El mecanismo de los instrumentos de metal *a varas* (o *coulisse*) es idéntico al referido, sólo que en estos casos, las siete posiciones base se contienen por alargamiento gradual del tubo por medio de la referida vara deslizante.

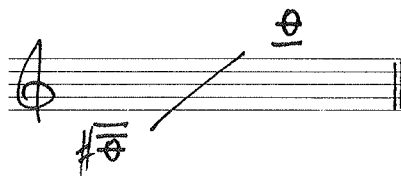
Los cuatro instrumentos principales de la familia de los metales (o *cobres*) son la trompeta, la trompa, el trombón y la tuba. A continuación sintetizamos algunas características básicas de cada uno de ellos.

La trompeta

Al igual que la mayoría de los instrumentos de metal, la trompeta ha parecido indisoluble hasta comienzos de nuestro siglo, de situaciones bélicas, triunfales o épicas. Más modernamente ha ido perdiendo ese carácter y ha pasado a utilizarse como un timbre más dentro de la paleta orquestal. Buena parte de las posibilidades actuales de la trompeta se deben a la revolución técnica y nuevos hallazgos que experimentó con su empleo sistemático en el género del jazz.

Como es sabido, se trata del instrumento más agudo de los metales, y dotado de tres *pistones* o *cilindros*¹⁴⁰. Las trompetas ordinarias están en Do o en Si bemol, siendo aquéllas más frecuentes cada día; no obstante la trompeta en Si bemol posee una redondez y solidez sonoras insustituibles.

Su extensión es la siguiente, para la trompeta en Do. (Para la trompeta en Si bemol, la misma pero con efecto una 2ª M baja.):



Es muy importante hacer notar que cuando escribimos para trompeta, su parte no la solemos armar con las alteraciones correspondientes a la tonalidad, sean éstas cuales fueren. Al trompetista le es mucho más cómodo —por razón de la propia forma de obtención de sonidos que apuntamos en la introducción a los metales— no estar «influido» por la tonalidad teórica de la obra que interpreta, y prefiere tener escritas en cada nota las alteraciones que correspondan en cada caso. (Lo mismo ocurre con la trompa, como en breve veremos.)¹⁴¹

La trompeta es instrumento ciertamente ágil, aunque se deben tener presentes las limitaciones que impone el constante cambio de embocadura, y la necesaria coordinación del labio con la lengua y los pistones. Es ligerísima en el *staccato*, valiéndose de la *doble* y *triple articulación*. Admite muy bien los sonidos *frullati* (*flaterzunge*) y los *portamentos*.

¹⁴⁰ En algún caso verás trompetas de cuatro pistones.

¹⁴¹ De todas formas, este criterio no es seguido unánimemente.

Tradicionalmente, la trompeta posee una *sordina* específica, de *metal* o *cartón*. A partir de la época del jazz, se le han aplicado otros posibles modelos, que producen efectos y timbres muy interesantes; entre ellos la ya habitual *sordina «wa-wa»*, que a su vez admite diversas formas de empleo.

Muy ocasionalmente verás algún papel de orquesta que requiere una *trompeta en La* (*Historia del Soldado*, de Stravinsky, por ejemplo), que es un modelo usado en las viejas «charangas» de ferias y bandas callejeras. El instrumento es hoy difícil de conseguir, y se trata de empleos ciertamente excepcionales. Lo mismo cabe decir de la *trompeta en Fa*, frecuente en algunas obras de comienzos de nuestro siglo (R. Strauss, A. Berg, etc.).

La trompeta baja

Se trata de una trompeta de tubo algo más largo que la ordinaria, por lo que resulta de tesitura y sonoridad más grave. En algún momento, su grueso timbre puede recordar al del trombón, especialmente en el registro más grave de aquélla. Existen trompetas bajas en diversos tonos, aunque las más habituales están en Si bemol, Mi bemol y Re.

(Trompetas agudas, cornetas y cornetines)

Anotamos estos instrumentos entre paréntesis porque no los planteamos como instrumentos de orquesta propiamente dichos, sino como posibles variantes de la trompeta ordinaria que el instrumentista en ciertos momentos puede considerar oportuno utilizar. Obsérvese que decimos «el instrumentista», porque rara vez es el compositor quien especifica en la partitura que deba ser uno de estos instrumentos el empleado.

Por ejemplo, cierto tipo de trompetas agudas son utilizadas en la actualidad para interpretar música de período Barroco, por su sonoridad heroica, incisiva, brillante. Las más frecuentes se hallan afinadas en Re, Mi bemol e incluso Fa agudo (que suenan, claro está, una 2ª M, una 3ª m o una 4ª J por encima de lo escrito, respectivamente); en alguna ocasión aparecen denominadas como *clarines*.

Su técnica es básicamente la misma que la de las trompetas ordinarias, pero su manejo y dominio resulta más «arriesgado» o «descarado» por su incontenible tendencia a destacar por encima de cualquier sonoridad.

En lo referente a *cornetas* y *cornetines*, digamos que aunque eventualmente pueda interesar al compositor el timbre característico y «naif» de estos instrumentos de origen militar (recuérdese el *cornetín de órdenes*, aún en uso), cabe afirmar que la mayor parte de este tipo de papeles puede ser interpretado sin escrúpulo alguno por una trompeta ordinaria. En todo caso, repetimos que el tema de las variantes antiguas y modernas de la trompeta común es muy complicado, y para hablar con toda propiedad habría que entrar en disquisiciones mecánicas e históricas que, como dijimos al comienzo de este capítulo, no son propias de este texto. Contentémonos, pues, con el conocimiento de los tipos habitualmente empleados en la orquesta del siglo XX.

La trompa

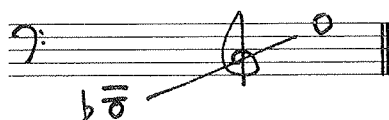
Históricamente es instrumento muy emparentado con la trompeta, pues atravesó sus mismas fases. Además de su evidente diferencia externa, la mayor diferencia la marca el que se trata de un *tubo cónico*, mientras que el de la trompeta es cilíndrico. Tímbicamente, lo más singular de la trompa es su peculiar empaste con los instrumentos de madera, a los que se adapta perfectamente. Buena prueba de ello es que la agrupación típica de las maderas no es el cuarteto de maderas, sino el quinteto de viento, que incluye la trompa. Pero curiosamente, también con los metales su empaste es excelente, por lo que también forma parte de la plantilla habitual del llamado cuarteto de metales (o, en sentido más amplio, grupo de metales).

La trompa coexiste en dos versiones: en Fa y en Si bemol, aunque la llamada *trompa doble* está dotada de un mecanismo que le permite pasar de una afinación a otra. Por ello, el compositor suele escribir pensando en la trompa en Fa, y es asunto del instrumentalista el aplicarlo al tipo de instrumento del que se sirva.

El tema de la clave de escritura de las trompas es un tema muy confuso y sobre el que siempre han coexistido diversos criterios. Felizmente hoy se tiende a homogeneizar la escritura, sirviéndose de la escritura en Fa en 4ª y Sol en 2ª, y resultando los sonidos reales una 5ª J por debajo de lo escrito. Esta sería, pues, su tesitura escrita:

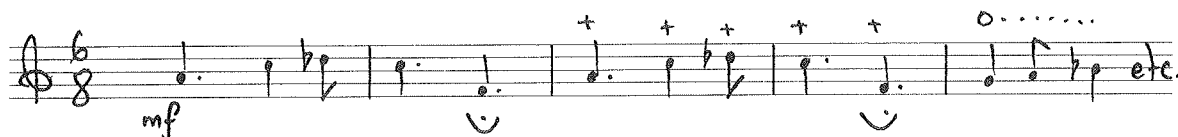


y ésta, su tesitura efectiva, esto es, en sonidos reales:



Frecuentemente las trompas se emplean por parejas en la orquesta (por tanto, en número múltiplo de dos). Como ya se dijo para la trompeta, es muy habitual que las partes de trompa no vayan anteceditas de la armadura de la tonalidad, es decir, que toda alteración vaya expresada como accidental. No es menos cierto, sin embargo, que algunos teóricos y compositores juzgan absurda esta costumbre y no la siguen en sus partituras.

Con frecuencia verás que el trompista introduce su mano derecha en el pabellón del instrumento. Es éste un recurso que antiguamente se utilizó para obtener notas cromáticas en la trompa (es decir, cuando no existía la *trompa de cilindros* o *cromática*), pero que hoy se utiliza casi exclusivamente como efecto tímbrico, pues los sonidos así producidos resultan notablemente más «nasales»; pero debe tenerse bien presente a la hora de ejecutarlos que el sonido de esta forma asciende un semitono de afinación, por lo que comúnmente se ejecutan con la posición correspondiente a un semitono por debajo de lo que se pretende que suene. Son éstos los llamados sonidos tapados (en francés, *bouchés*), que se suelen indicar en la partitura con una crucecita (+); cuando se abandona este efecto, se suele colocar el signo de sonidos abiertos, es decir, normales, que suele ser un pequeño cerito (0).



Una variante de los sonidos tapados son los llamados *sonidos en eco*, que se suelen indicar con el signo \oplus . Para el ejecutante, la principal diferencia con los anteriores es que los sonidos en «eco» resultan un semitono por debajo de la posición correspondiente, por lo que los suele ejecutar con la digitación correspondiente a un semitono superior.

Los sonidos *frullati* son también viables.

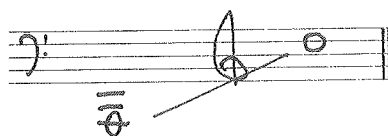
Cuando el instrumentista tiene en su parte la indicación *pabellón* o *pabellón en alto*¹⁴², debe alzar el pabellón del instrumento casi hasta la altura de la cabeza, lo que —además de una cierta espectacularidad visual— aumenta la brillantez y rotundidad del instrumento. En este caso no es prácticamente utilizable el recurso de tapar el pabellón.

La agilidad de la trompa es mayor de lo que a veces se le supone. Hoy día su rapidez de mecanismo es casi comparable a la de la trompeta. El *staccato* es rápido, y el *legato* —salvo algunos intervalos descendentes— también es muy efectivo. Sólo en ciertos trinos (sobre todo de segundas mayores) hay que cuidar que sean practicables aquéllos que pretendemos.

La trompa admite perfectamente el empleo de *sordina* (un *cono* que se introduce en el *pabellón*), aunque es más empleado el recurso de introducir la propia mano del instrumentista, más natural y que no resta calidad alguna a los sonidos resultantes.

El trombón

Hasta hace poco tiempo, el trombón se venía utilizando indistintamente en sus dos posibles versiones: el *trombón a pistones* (en el que la longitud del tubo es modificada por tres pistones, igual que en la trompeta) y el *trombón de varas* (en que la longitud es modificada por una doble vara deslizante. Hoy el trombón de varas (o *a coulisse*) se ha impuesto claramente sobre aquél, quedando el de pistones relegado a ciertas bandas tradicionales. A su vez, el trombón se fabrica en varias dimensiones —y tesituras, consecuentemente— hasta constituir toda una nutrida familia. De todos ellos, el que hoy se usa habitualmente en las orquestas es el llamado *trombón tenor*, que está afinado en Do (es decir, que no es transpositor), y que suele presentar la siguiente extensión:



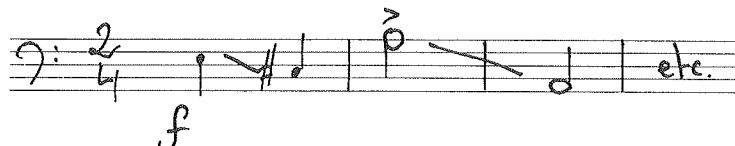
El *trombón bajo*, también utilizado en orquesta, apenas tiene mayor extensión por los graves, pero es más indicado —por su mayor diámetro de tubo— para tocar pasajes en el registro inferior.

¹⁴² O, en alemán, *Schalltrichter auf*.

Normalmente el trombón se escribe en clave de Fa en 4ª para el registro grave, y en Do en 4ª para el medio-agudo. Ocasionalmente, los sonidos más agudos aparecen escritos en Sol en 2ª.

El trombón de orquesta (en lo sucesivo centraremos nuestra referencia en el trombón de varas tenor) posee siete posiciones básicas, correspondientes a las siete posiciones de la vara, y en consecuencia, a las siete posibles longitudes de tubo sonoro. A partir de ahí, el resto de las notas se obtienen por sonidos armónicos. Como se deduce, el instrumento no es particularmente ágil, aunque en el jazz se hayan conseguido de él velocidades y articulaciones sorprendentes. Tiene cierta dificultad para el *legato*, pues no siempre es fácil disimular el inevitable *glissando* que produce el deslizamiento de la vara.

Por contra, y como se deduce, el *glissando* o *portamento* es un recurso muy característico del trombón de vara. Cuando queremos escribirlo, unimos las dos notas extremas por una rayita¹⁴³. Por ejemplo:



También el *trémolo dental* o *frullato* es de buen efecto. El *staccato* puede llegar a cierta velocidad por medio de la *doble y triple articulación*; pero los trinos no suelen ser propiamente tales, sino simples oscilaciones que la afinación. El compositor debe siempre tener presente la gran cantidad de aire que necesita el trombonista, especialmente en la región más grave.

Frecuentemente se emplea el trombón con *sordina*, que suele ser similar a la de la que la trompeta, es decir, un *cono* de *madera* o *metal* que se introduce en el *pabellón* del instrumento. Y también igual que la trompeta, el trombón se sirve de otros tipos de sordina, derivados de su empleo en el jazz: *sordina muda*, *sordina wa-wa*, etc.

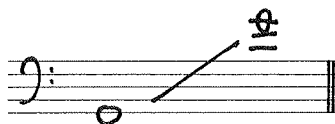
La tuba

Si en general todos los instrumentos de viento metal suelen presentar al estudioso ciertos problemas históricos de nomenclatura y descripción —por las constantes modificaciones que se han introducido en su construcción, por la diversidad de denominaciones y, sobre todo, por la pluralidad de tonos en que pueden estar afinados— el caso de la familia de las tubas es especialmente complejo: existen varias familias de instrumentos similares, cuyas características diferenciales no siempre han estado perfectamente delimitadas. En este caso concreto, un análisis preciso de esta familia nos llevaría a considerar los instrumentos denominados como serpentones, oficleidos, fliscornos, saxhorns, saxotrombas, bombardinos, bugles, bombardones, helicones, y aún otros de empleo más o menos local, como los pelittones, los euphoniums, etc.

Pero para simplificar, nos referiremos únicamente a la *tuba ordinaria* que hoy día se emplea comúnmente en la orquesta sinfónica, prescindiendo de posibles variantes en el tiempo y en la geografía. Se trata de un voluminoso instrumento, dotado de tres¹⁴⁴ *cilindros* o *pistones*, que está afinado en Do y que se escribe una octava por encima de su sonido real, para evitar el empleo de excesivas líneas adicionales. Esta es su tesitura escrita:

¹⁴³ En general, así se escriben todo tipo de glissandos instrumentales o vocales.

¹⁴⁴ Eventualmente, cuatro, o incluso cinco.



Pese a las dimensiones y aparente torpeza de este instrumento, posee una cierta agilidad de mecanismo. Sus sonidos son redondos y plenos. Son posibles ciertos sonidos *frullati* y, muy ocasionalmente, el empleo de la *sordina*¹⁴⁵. El compositor debe tener bien presente la gran cantidad de aire que requiere la emisión en este instrumento, especialmente en su región grave. Y que aunque sus papeles se redujeran en el pasado casi exclusivamente al de bajo armónico de la sección de metales, a veces se le pueden encomendar papeles cantables que puede resolver con gran dignidad, dentro, claro está, de sus evidentes limitaciones.

Las llamadas *tubas wagnerianas* —que empleó este compositor para su *Tetralogía*— están a medio camino entre las trompas y las tubas, pero aunque su timbre resulta innegablemente atractivo, presentan grandes problemas de construcción y de empleo técnico. Suelen correr a cargo de un trompista, y no de un tubista.

Antes de cerrar este capítulo dedicado a los instrumentos de viento, recordaremos que una característica común a todos ellos, sin excepción, es la del procedimiento de ajuste de afinación del que se sirven. En efecto, todos los instrumentos referidos se construyen de forma que su tubo sonoro sea ligeramente alargable o acortable con el fin de que las notas que producen estén afinadas con respecto a un La de referencia. En general, en las maderas se consigue esta variabilidad «metiendo» o «sacando» la pieza de embocadura en su unión con el resto del instrumento. En los metales, se suelen servir de una bomba móvil que puede también alargarse o acortarse levemente. Evidentemente, cuando estas piezas están más «sacadas», el tubo es algo más largo y está afinado más grave que cuando están «metidas» al máximo.

¹⁴⁵ La sordina de la tuba es un gran cono de corcho que se introduce por el pabellón, lo que resulta algo pintoresco.

TEMA 18: LA ORQUESTA MODERNA (II) INSTRUMENTOS DE PERCUSION

Centraremos ahora nuestro estudio en los llamados instrumentos de percusión, es decir, en aquellos que entran en vibración cuando son percutidos con la mano, con una baqueta o con otro medio similar. Como hemos comentado en algún otro lugar de este mismo libro, se trata de la familia más moderna de la orquesta y, lo que es más complicado de cara a su estudio didáctico, también la de formación más variable, pues no está integrada por un tipo fijo instrumental. Hay, claro, una sección de instrumentos de percusión que constituyen lo que podríamos llamar percusión tradicional y que ha sido constantemente utilizada desde la música romántica: nos referimos a los timbales, los platos a dos, el triángulo, el bombo o gran caja y eventualmente el xilófono, la lira y las campanas. Pero con el auge de esta sección orquestal allá por los años treinta de nuestro siglo, la familia creció enormemente; y ya estudiaremos cómo a partir de los años sesenta sufrió de nuevo un grandísimo «empujón», con los llamados instrumentos de efecto.

Es importante hacer notar que con el súbito «descubrimiento»¹⁴⁶ de los instrumentos de percusión que experimentó la orquesta de comienzos de siglo, se produjeron varios fenómenos equívocos de cara a la consideración teórica de cada uno de estos instrumentos: por ejemplo, se cometieron varios errores de denominación, frutos de una mala información histórica y musicológica; ello hace que todavía hoy exista gran confusión en torno a la nomenclatura de ciertos instrumentos, sobre todo a los de origen popular. Y paralelamente, se produce un fenómeno similar con las grafías: la falta de unanimidad de criterios sobre la escritura posibilidades y recursos ha hecho que aún hoy arrastremos las inconveniencias e inexactitudes de una escritura que debe ser sistematizada de una vez por todas pues incluso en manos de importantes y expertos compositores presenta numerosas incoherencias. También buena culpa de este hecho cabe atribuirle al uso que de la percusión se ha hecho en el jazz, admirable técnicamente, pero a todas luces falta de una grafía adecuada, pues al jazzman¹⁴⁷ casi nunca le ha importado lo más mínimo la correcta grafía de las posibilidades que iba incorporando al instrumento.

Todo ello nos plantea problemas de metodología a la hora de presentar este capítulo. Por ello, hemos optado por hacerlo sobre los siguientes presupuestos: primero, que en este capítulo nos referiremos a los instrumentos de percusión que aparecen empleados en partituras anteriores a la primera mitad de nuestro siglo, dejando para el texto V A los de empleo posterior. Y segundo, que para no distraer nuestra atención con consideraciones gráficas, vamos a dedicar este capítulo a la misma tarea que hicimos en los anteriores y posteriores con el resto de los instrumentos de la orquesta: una somera descripción de su manejo, y configuración y relación de sus posibilidades de uso más habituales tanto a solo como en la orquesta o grupo de cámara; y será al final de este libro donde dediquemos un breve capítulo a algunas consideraciones solfísticas sobre la escritura específica para percusión .

Así pues, centrémos en el estudio de los instrumentos percutivos con las dos limitaciones mencionadas, y siguiendo la siguiente clasificación sistemática¹⁴⁸:

1. Instrumentos de *membranas o parches*.
2. Instrumentos de *planchas metálicas*.
3. Instrumentos de *láminas afinadas*.
4. Instrumentos de *pequeña percusión*.

¹⁴⁶ Se suele decir que los instrumentos de percusión son los más recientemente descubiertos; esto es correcto si se sobreentiende los más recientes para la orquesta convencional de concierto; pero es completamente falso si se tiene en cuenta que muchos de ellos son instrumentos milenarios y mucho más primitivos que cualquier otro instrumento convencional.

¹⁴⁷ Ya sabes que al músico de jazz se le suele denominar *jazzman*, lo que no quiere decir ni compositor ni intérprete, sino «hombre de jazz».

¹⁴⁸ Esta clasificación es muy superficial, pero bastante clara.

1. Instrumentos de membranas o parches

Se trata de una serie de instrumentos que presentan una o varias membranas tensadas por sus bordes, que suenan cuando son puestas en vibración, generalmente por percusión de una baqueta o de la propia mano. Para la construcción de estos instrumentos antiguamente se solían utilizar auténticas pieles de animal, trabajadas convenientemente (generalmente, pieles de carnero); pero los muchos inconvenientes que presentaban (especialmente su hipersensibilidad a los cambios de temperatura) aconsejó su sustitución progresiva por materiales plásticos que, sin perder calidad de sonido, resultan mucho más funcionales.

La gran caja o bombo

Es el instrumento mayor de subfamilia y, en consecuencia, el de sonido más grave. Puede colocarse verticalmente (perpendicular al suelo) o casi horizontal, como si fuera un timbal. No emite una nota determinada, o al menos no suele considerarse así. Un bombo de orquesta debe presentar un diámetro de al menos un metro, para que su sonoridad sea realmente contundente en el fortísimo, y redonda y sólida en el piano.

El tratamiento tradicional de este instrumento se reduce a dos recursos básicos: la percusión simple con una *maza* adecuada (generalmente, de cabeza muy blanda de fieltro), o bien el *trémolo* con dos *baquetas*, que a poca técnica de muñeca que posea el percusionista debe sonar como una nota tenida, siempre que no se pase del forte.

Si el bombo es de notables dimensiones, deja una cierta sonoridad resultante tras la percusión propiamente dicha. Por ello, cuando el compositor requiere un *golpe seco*, debe especificarlo en la partitura, y el instrumentista se encargará de secarlo por interrupción de las vibraciones de ambos parches.

Una variante de este instrumento es el *bombo a pedal*, utilizado comúnmente en las baterías de jazz y música ligera. Suele ser de menores dimensiones que el bombo de orquesta y tiene imposibilitado el trémolo, por no disponer más que de una maza. En música actual se ha empleado también cuando el percusionista está muy agobiado de instrumentos y ha de recurrir a tocar con el pie.

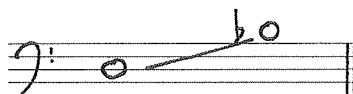
Los timbales

Los timbales (hablaremos siempre en plural porque rarísima vez se emplea uno solo) son el instrumento de percusión de mayor tradición en la orquesta sinfónica. Se fabrican hoy día en dos versiones:

Timbales de llaves: son los herederos directos de los timbales clásico-románticos: constan de una *caldera* de resonancia con un *parche* superior que es tensado por una serie de seis *llaves* o *tuercas* situadas en el perímetro del instrumento. Aunque hoy se siguen utilizando en bandas y orquestas de poco presupuesto, plantean grandes problemas de todo tipo: el timbalero requiere un cierto tiempo para cambiar de afinación, teniendo entre tanto las manos ocupadas; además, requiere gran práctica para que el timbal produzca la misma nota en toda su superficie, lo que no siempre es fácil. Ante estos inconvenientes, y después de atravesar varias fases intermedias (algunos de cuyos prototipos subsisten hoy día, por cierto), la constitución del timbal actual o *cromático* llega hacia los años veinte de nuestro siglo.

Timbales cromáticos o de pedal: están basados en el mismo principio básico de instrumento, pero la gran diferencia reside en la forma de afinación: en el timbal cromático, las seis llaves del tipo tradicional están «centralizadas» en un *pedal* común que maneja el instrumentista con el pie, sin utilizar para nada las manos; e incluso puede accionarlo sin dejar de tocar, lo que posibilita el efecto de *glissando*, utilizadísimo en este instrumento. Muy empleado también es el *trémolo*, o percusión muy rápida y alternativa con ambas baquetas¹⁴⁹. Los timbales empleados tradicionalmente son cuatro, cada uno de los cuales suele comprender la siguiente tesitura, escrita siempre en sonidos reales y en clave de Fa:

timbal agudo:



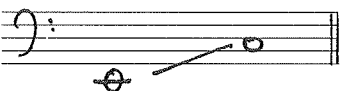
timbal medio-agudo:



timbal medio-grave:



timbal grave:



Los timbales están dotados de una aguja lateral (*tunning*) que indica en todo momento la nota en la que se haya afinado el timbal¹⁵⁰. Algunos timbaleros prefieren tocar de pie, y otros, sentados; aunque este es un simple asunto de comodidad y costumbre, el tocar sentados es especialmente aconsejable cuando hemos de realizar frecuentes cambios de afinación, de esta forma, incluso podemos cambiar la afinación de dos timbales al mismo tiempo (maniobra que, estando de pie, sería «ligeramente arriesgada»). Como norma general, respecto a la colocación de los timbales, digamos que cuando se utilizan varios instrumentos de parches de diversas tesituras, es lo más frecuente el colocarlos del grave al agudo, de izquierda a derecha (quizá por influencia del piano), aunque no faltan excepciones que prefieren colocar los graves a la derecha.

La percusión más «noble» del timbal se produce a dos tercios del radio del parche; sólo excepcionalmente o para efectos determinados hemos de percutir en el mismo centro o al borde del instrumento.

Las baquetas habituales del timbal son de fieltro más o menos duro, según se requiera. Ocasionalmente el compositor nos pide utilizar baquetas de madera para algún tipo de sonoridad especial.

¹⁴⁹ La repetición de una misma nota a gran velocidad en cualquier instrumento de percusión debe denominarse, en efecto, *trémolo*, o eventualmente, *redoble*. Existe, sin embargo, una vieja costumbre de denominar *trino* a este efecto y escribirlo con una línea ondulada y las iniciales *tr*; es esta una muy mala costumbre, pues un trino es siempre la alternancia de dos notas correlativas a distancia de segunda.

¹⁵⁰ Sin embargo, estas referencias tienen simplemente valor orientativo, pues sólo el «oído» es el auténtico afinador del que nos debemos fiar.

La caja

La subfamilia de *tambores*, *cajas* y sus derivados es extraordinariamente numerosa y confusa de denominaciones. Para simplificar el estudio, nos referiremos aquí al modelo empleado comúnmente en la música de nuestro siglo. La caja propiamente dicha, «padre» de la familia, es un cuerpo cilíndrico de metal (antiguamente, de madera) que tiene adosado a ambos lados un parche circular. Se toca generalmente asentada sobre un trípode, percutiendo con dos baquetas de madera con una pequeña *bellota* en su extremo (a veces, esta bellota es de nácar).

La caja está dotada por su parte posterior de una banda de pequeñas hilos metálicos o *bordones*. Un sencillo mecanismo (*bordonero*) nos permite optar por dos posibles posiciones de los bordones: o bien separados del parche inferior, en cuyo caso no cumplen misión alguna, y suena simplemente el timbre característico de las membranas, o bien hacerlo entrar en contacto con el referido parche posterior, en cuyo caso cuando percutimos en el parche superior, vibran por simpatía el parche inferior y el bordón, produciendo un timbre completamente diferente del habitual, mucho más incisivo y brillante (incluso estridente en el forte). El compositor debe especificar en todo momento cuál de los dos sonidos desea, pues pueden cumplir misiones completamente diferentes. En la duda, el percusionista suele tocar con los bordones conectados, que es quizá el timbre más característico de la caja (acaso por sus antepasados de las bandas militares, que siempre se utilizaban —y utilizan— con bordones).

En música actual se han utilizado muy diversas formas de producción del sonido, aparte de las habituales. Una percusión muy utilizada a partir del jazz es el llamado *aro-parche* o más habitualmente *rim-shot*: consiste en percutir simultáneamente con la bellota en el parche y con el cuerpo de la baqueta en el aro del instrumento; el resultado, sobre todo en dinámica forte, es una percusión brillantísima y extremadamente incisiva. Otras veces, por el contrario, se pide al caja que percuta directamente con los dedos, o bien con *escobillas*, utensilio derivado del mundo del jazz. La *sordina* en la caja suele consistir en una pieza de fieltro o un pañuelo colocado en el parche superior. Un elemento empleadísimo en la caja, como en muchos otros instrumentos de esta familia es el *redoble*; consiste en la producción de una nota tenida, por medio de sucesiones rapidísimas de dos percusiones con cada mano¹⁵¹.

Aunque la altura del sonido que produce la caja es controlable por medio de unos tensores situados en el perímetro del instrumento, las variantes que podemos obtener son de sonidos más graves o más agudos, aproximativamente, pero casi nunca —por no decir nunca— se emplea este instrumento en función de una altura determinada.

La tarola

La tarola no es más que una caja ordinaria, también con mecanismo de bordones, pero algo más estrecha de cuerpo que la caja común, por lo que su sonido es algo más agudo e incisivo. No es apropiada, por su falta de «cuerpo de sonoridad» para momentos de gran plenitud o potencia.

(Atención a la denominación de este instrumento, que en algunas partituras y autores latinoamericanos aparece empleada como sinónimo absoluto de la caja ordinaria, no existiendo, pues, ninguna diferencia entre ambos términos.)

¹⁵¹ Atención al *redoble*, que es, como acabamos de decir, la sucesión de dos percusiones con cada mano, y no de una con cada mano, como a veces se cree. De ahí la gran dificultad de realización de un buen redoble.

Tambor militar o redoblante

Tampoco hay mayores diferencias entre estos instrumentos y la caja media ordinaria, que el de sus dimensiones características: el *tambor militar* y el *redoblante* (e incluso el *tambor provenzal*, como en algún caso aparece denominado) son cajas comunes pero de mayor anchura que aquéllas, por lo que el sonido resulta más grave y profundo. El problema de si históricamente poseían o no mecanismo de bordones queda fácilmente resuelto al construirse hoy habitualmente siempre con este sistema: será el compositor —o en último extremo el propio percusionista— quien determine la conveniencia o no de conectarlo. Suele ser criterio unánime el emplear este tipo de instrumento preferentemente para música de origen militar, himnos o música épica o grave. Por lo demás, todo lo dicho para la caja es perfectamente aplicable a estas variantes algo más profundas.

Los tom-toms y las timbaletas

Se trata de dos instrumentos muy similares, ambos de origen americano. Por explicarlo de una forma simplista, consisten en una caja grave (tipo redoblante), pero desprovistos de bordones y con un sólo parche (el superior, evidentemente) en vez de los dos característicos de la caja. A su vez existen en muy diversos tamaños: desde *toms*¹⁵² agudos de la profundidad de una caja, hasta toms muy graves, casi con sonido de timbal, aunque generalmente sin posibilidad de afinación¹⁵³.

A su vez, la diferencia entre los *tom-toms* y las *timbaletas* parece consistir únicamente en su materia de fabricación: los tom-toms son de cuerpo de madera, mientras que las timbaletas son de cuerpo metálico y, por ello, de armónicos algo más lucidos y brillantes. En partituras algo arcaicas, los toms aparecen denominados como *tambores de La Pampa*, y las timbaletas como *timbales criollos*. También entre los bateristas de jazz es frecuente denominar *timbales* a los toms, y *timbales de orquesta* a los timbales cromáticos comunes, denominación por cierto bastante confusa.

Las tumbadoras o congas

La *tumbadora*¹⁵⁴ o la *conga* (utilizaremos estos términos indistintamente) es un tambor de cuerpo muy alargado y parche relativamente estrecho. Son de origen afro-cubano, de donde pasaron a la música de concierto. Su grafía es extremadamente ambigua pues no existe unanimidad de criterios sobre la escritura de las diversas formas de percusión con la mano (en su forma original, este instrumento nunca se toca con baquetas), sobre todo en la música caribeña y en el jazz, donde puede alcanzar increíbles grados de virtuosismo.

Las *tumbas* son de los pocos instrumentos de membranas que aún hoy siguen construyéndose en piel auténtica y no en materia plástica, pues su sonoridad característica es insustituible. No se utilizan tampoco en función de su afinación exacta, pero existen tumbadoras *agudas*, *graves* y *medias*; pueden emplearse simultáneamente entre uno y cuatro instrumentos de este tipo.

¹⁵² Frecuentemente se les denomina con esta abreviatura.

¹⁵³ Modernamente, los llamados *rotomtoms* han incorporado la posibilidad de afinación, incluso del glissando.

¹⁵⁴ O *tumba*, en el argot de la música caribeña.

Los bongós

También de origen folklórico afro-cubano, los bongós son dos pequeños tamborcitos de piel muy tensa y sonido agudo y brillante. Siempre se tocan por parejas y, originalmente con las manos; de esta forma, y lo mismo que indicamos para las tumbas, los especialistas obtienen resultados insospechados de este sencillo instrumento. En música de concierto sí es frecuente su empleo con baquetas. Puede tocarse sentado —con el instrumento entre las rodillas— o de pie, con los bongós sobre un trípode.

La sonoridad de los bongós es riquísima en armónicos y, hábilmente manejados, son de una sonoridad y brillantez extraordinarias. También la notación de su forma característica de ser tocados es muy imprecisa, aunque en partituras y uso convencionales se escriben en dos líneas, simplemente como dos alturas diferentes.

2. Instrumentos de planchas metálicas

Integran esta subfamilia ciertos instrumentos de percusión que consisten básicamente en una o varias planchas de metal, de gran capacidad de vibración. Observa cómo muchos de ellos son de origen oriental, pero desde comienzos de nuestro siglo quedaron incorporados plenamente a la música de occidente.

Los platos chocados o a dos

El instrumento de esta familia más arraigado en la orquesta tradicional es la pareja de platos chocados o *a dos*. Consiste en dos planchas metálicas circulares, construidas con diversas aleaciones de metales¹⁵⁵, que suenan cuando las hacemos chocar una contra otra, asiéndolas por dos correas laterales.

Dependiendo de las dimensiones de las planchas, de la calidad del instrumento y de la habilidad del percusionista, podemos obtener muy diversos resultados sonoros con este instrumento. Cierta tipo de platos algo duros y de pequeño diámetro pueden valernos para misiones de acompañamiento en piano; para el estallido en fortísimo —que puede resultar maravillosamente brillante— suelen preferirse platos algo más blandos y de gran tamaño.

Los platos a dos son muy ricos en armónicos, tanto que no es posible establecer que estén afinados en una determinada nota; no se usan nunca, pues, en función de una afinación exacta (otra cosa es que existan platos más agudos y más graves). Existe también la posibilidad de que el percusionista no deje vibrar el sonido hasta su extinción natural, sino que la apague súbitamente nada más haberse producido. Este tipo de *golpe seco* debe ser indicado en la partitura.

Un procedimiento que se utilizó en otro tiempo, pero que hoy día no es muy práctico es el de colocar un plato boca arriba sobre el cuerpo de un bombo (estando éste colocado perpendicularmente al suelo), y percutir sobre él con otro plato igual que el instrumentista coge con su mano izquierda; así, al mismo tiempo puede percutir lateralmente en el bombo con una maza que ase con la mano derecha. En general, este recurso se ha utilizado caricaturizando la forma antes habitual en bandas y charangas. (Mahler, en la «procesión» de su *Primera Sinfonía*; Stravinsky en *Las Bodas*, etc.)

¹⁵⁵ Las aleaciones de construcción de platos y gongs son los auténticos «secretos de cocina» de cada fabricante.

El plato suspendido

El sistema de hacer sonar un plato suspendiéndolo de un trípode y percutiendo con una baqueta es algo posterior en el tiempo al de los platos chocados que acabamos de mencionar. Consiste, como se deduce, en suspender un plato por su centro de un *pie* adecuado y percutirlo después con una baqueta blanda, con una baqueta de madera o con una varilla metálica.

Sin embargo, la principal posibilidad que nos abre este procedimiento es la del *trémolo*, que realizamos percutiendo con dos baquetas blandas en los bordes del instrumento, como si se tratase de un timbal; este procedimiento admite un gran margen dinámico; desde un imperceptible PPP hasta un ensordecedor FFF, especialmente si empleamos un plato blando y de gran diámetro. Otras muchas fórmulas han sido empleadas en la música de hoy, pero ya fuera del tratamiento original o convencional del instrumento, lo que nos aconseja no detenernos en ellas, por las razones expuestas en la introducción de estos capítulos instrumentales.

Diremos también que un buen estudio de percusión debe poseer varios platos de diferentes calidades, durezas y diámetros, pues sus sonoridades son muy diferentes. A su vez, el compositor debe especificar en sus partituras qué tipo de plato desea en cada caso; y ni que decir tiene que es muy frecuente el uso simultáneo de varios platos: un mismo percusionista puede tener a su cargo un juego de cuatro o cinco platos suspendidos, de diámetro progresivo.

Uno o dos platos se emplean siempre en la *batería de jazz* y música ligera; en estos campos fue también muy empleado el llamado *plato cloutée* (plato claveteado), que posee unos cuantos orificios en su superficie, por los que se han introducido unos cuantos clavitos que vibran al percutir el instrumento, produciendo un interesante siseo. Posteriormente pasaron a la música de concierto.

El plato chino

Es una pequeña variante del plato suspendido común (que es turco de origen). La única diferencia reside en que al estar construido de un material más duro y menos brillante, —e incluso de estar ligeramente rebordeado hacia arriba— posee un sonido menos rico, pero más concreto que el del plato turco; incluso en algún caso puede identificarse una nota concretamente afinada, aunque no suelen utilizarse en función de su afinación exacta.

Sus recursos son similares a los del plato ordinario, sólo que con mucha menor sonoridad. Se utiliza siempre como suspendido, rarisima vez como platos de choque.

El charles o chaston

El *charles*, *chaston*, o *hi-at*¹⁵⁶ se empleó comúnmente en las baterías de jazz desde la misma aparición de este género; después se ha empleado en música de concierto. Como es sabido, consiste en dos platos ordinarios (no muy grandes) que resultan enfrentados por un sistema de trípode especial, que se controla con un *pedal*.

¹⁵⁶ Los términos *charles* y *chaston* son variantes semánticas del término Charleston, ciudad americana (Carolina del Sur) donde nació el género de baile en el que fueron inicialmente empleados. El término *hi-hat* procede de la denominación *high hat* («sombrero de copa», «chistera»), al que se asemejaba este instrumento inicialmente, cuando el trípode era muy bajo.

Las posibilidades de percusión son básicamente dos: bien accionando el pedal, con lo que los platos percuten uno contra otro, o bien percutiendo directamente con una baqueta de madera sobre el plato superior. Pero en la práctica, las combinaciones son muchísimo mayores, intercalando uno y otro sistema de percusión, y según que percutamos con el charles abierto o cerrado. Es instrumento de complicada —o mejor dicho, imprecisa— escritura por el sistema tradicional. Es aconsejable que el compositor, al escribir para este instrumento precise al comienzo de la partitura los signos convencionales que va a emplear, pues no están muy universalizados.

El gong y el tam-tam

Estamos ante el mayor problema terminológico de toda la familia de percusión: ¿cuál es la diferencia entre un gong y un tam-tam? Hay opiniones para todos los gustos entre percusionistas y musicólogos. En todo caso, nos estamos refiriendo a un instrumento de plancha metálica circular, de grandes dimensiones, que produce, cuando se percute con una gran maza blanda, un sonido profundo, redondo y extraordinariamente rico en armónicos. Pero las diferencias concretas entre una y otra denominación no son en absoluto unánimes. Por otra parte, cada vez toma más cuerpo la hipótesis de que el término tam-tam sea aplicable a un instrumento que nada tiene que ver con éstos, sino consistente en un gran tronco de árbol ahuecado, y percutido con dos o más mazos de madera, de los que en ciertas civilizaciones primitivas africanas se empleaban —y aún hoy se emplean— para transmitir mensajes. Si esto fuera así, la denominación de tam-tam para el gong sería absurda y fruto de algún error de transcripción que arrastramos desde hace muchas décadas. Quede claro, no obstante que en este apartado —y, en general, en este libro— utilizamos indistintamente los términos *gong* y *tam-tam*, sin entrar en mayores polémicas.

La forma más común de emplear el gong consiste en percutir sobre la plancha circular con una gran *maza*. La percusión en el centro del instrumento produce un sonido acampanado, más concreto pero menos lleno; la percusión en el borde exterior es algo estridente; y la percusión a la mitad del radio es la más noble y amplia, y por tanto —y mientras no se le indique lo contrario— es la que el percusionista suele emplear más habitualmente. Para realizar el *trémolo* o sonido prolongado, y sobre todo si el instrumento es de gran tamaño, nos es suficiente con una sola maza, tal es la capacidad vibratoria de este instrumento. Por este procedimiento, el margen dinámico de los gongs es insospechado: desde el PPPP hasta el FFFF, pasando por todas las gradaciones intermedias.

A veces no nos interesa servirnos de la amplísima resonancia del instrumento, sino percutir golpes más o menos secos (*etouffée*); en esos casos, la mano que no percute agarra contundentemente el instrumento nada más haberse producido la percusión. Incluso a veces el percusionista debe servirse de todo el cuerpo para *secar* el instrumento, si la percusión es en FFF y si desea apagarlo instantáneamente.

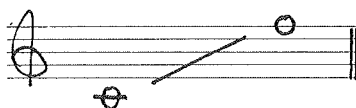
Igual que dijimos para los platos, un estudio de percusión debe estar dotado con buen número de gongs de diferentes tamaños y durezas, pues no todos valen para los mismos recursos. Téngase presente que los tamaños de estos instrumentos pueden variar desde poco más de 15 cm de diámetro, hasta cerca de 2 m aunque estos últimos alcancen precios altísimos. También el percusionista debe estar acostumbrado a percutir con muy diversos utensilios sobre los tam-tams, pues a veces es necesario el uso de baquetas de madera, varillas metálicas, y un larguísimo etcétera. Sobre todo, en las últimas décadas se ha hecho uso de los tam-tams en las formas más singulares (con *barreños de agua*, *cuchillas de afeitar*, etc.) Pero son empleos que no conocen antecedentes previos a la mitad del siglo (que es, como se dijo, nuestro actual campo de estudio), y que no mencionaremos hasta el próximo libro teórico.

Refirámonos también a la posibilidad de utilización de un juego de gongs afinados, instrumentos como los antedichos, pero con la característica de producir una nota más o menos afinada según nuestra escala temperada. Pero este tipo de instrumento no se ha utilizado hasta sólo hace unos años, y por tanto, posponemos también su comentario.

Las campanas o el campanólogo

Aunque en teatros de ópera el sonido de las campanas se viniera imitando tradicionalmente con unas campanas ordinarias de iglesia, ya desde hace algunas décadas (existen ejemplos incluso de finales del pasado siglo) se prefiere utilizar en concierto el sistema de *campanas tubulares* de latón, mucho más cómodas de manejo y con posibilidad de afinación exacta en una nota determinada.

Sin embargo, hoy día el compositor al utilizar este instrumento no tiene por qué pensar necesariamente en su origen «eclesiástico»: es simplemente un timbre más de los muchos que contiene la paleta orquestal. Respecto a su tesitura (siempre escrita en clave de Sol), existen varios modelos, pero la más frecuente es la siguiente:



Las campanas se percuten con uno o dos *macillos* especiales, dotados de *cabeza doble*: una para percusiones fuertes, y otra para sonidos más débiles. Ocasionalmente, el compositor requiere otro tipo de percutor para este instrumento. E incluso, a veces, le escribe acordes de tres o más sonidos, lo que tiene dos posibles soluciones: o bien utilizar dos mazos iguales en una mano, si la distancia del acorde lo permite, o bien ejecutar ese acorde sirviéndose de dos percusionistas simultáneamente.

El *campanólogo*¹⁵⁷ está dotado también de un sistema a pedal (a veces, manual) que cumple la misma función que el pedal derecho del piano, es decir, dejar vibrar el sonido natural del instrumento hasta su extinción, o bien interrumpirlo tras la percusión.

(Hemos incluido este instrumento en el apartado de «planchas metálicas» en relación a su material constitutivo, pero en relación a su característica de «instrumento afinado» podríamos también haberlo incluido en el apartado de láminas afinadas, a que nos referimos a continuación.)

3. Instrumentos de láminas afinadas

Integran esta subfamilia una serie de instrumentos que, a diferencia de la mayoría de los demás, producen sonidos con afinación determinada, y además se usan en función de esa afinación. Constituyen toda una especialidad dentro de la percusión, puesto que si es cierto que un buen percusionista debe conocer la técnica de todas las subfamilias, no lo es menos que los especialistas en láminas poseen un dominio de éstas superior al percusionista de percusión diversa.

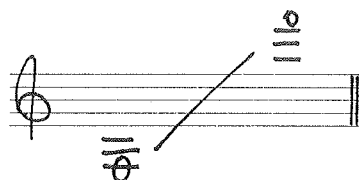
¹⁵⁷ El término *campanólogo* es un tanto absurdo, pues significaría etimológicamente «tratado o estudio sobre las campanas».

El xilofón

De todos los instrumentos de láminas, el xilofón es el de mayores antecedentes como uso orquestal. Consiste en una serie de *láminas* de madera afinadas cromáticamente, y dispuestas como el teclado del piano; se percuten con dos *baquetas* (modernamente, cuatro)¹⁵⁸ de madera más o menos dura en función de la dinámica a emplear.

Cada casa de fabricación de instrumentos de este tipo construye sus xilófonos en la tesitura que estima más adecuada, pero ello causa problemas al compositor. La que indicamos a continuación es la más común. Téngase presente que el sonido real del *xilo*¹⁵⁹ se produce una octava por encima de lo escrito¹⁶⁰:

Tesitura escrita:



Un efecto muy empleado en el xilofón, como en casi todos los instrumentos de láminas es el *trémolo* o batir muy rápido de las dos baquetas sobre una misma nota¹⁶¹; este recurso es indispensable cuando se pretende interpretar notas largas, pues el xilofón por sí mismo tiene una resonancia cortísima, casi inexistente:



Efecto también muy empleado es el del *glissando* o deslizamiento rápido de una o dos baquetas por toda la superficie del instrumento; el compositor debe indicar cuándo quiere que sea ascendente, cuando descendente, y cuándo en *aspa* o cruz. Como todos los glissandos, se expresan en la partitura con una línea ascendente o descendente que una las dos notas extremas:



Es instrumento de timbre muy incisivo, casi hiriente y con gran tendencia a destacar por encima de los demás, especialmente en el registro sobreaugado.

¹⁵⁸ Los instrumentos de láminas, que tradicionalmente se percuten con dos baquetas, suelen ser empleados en algunas escuelas siempre con cuatro baquetas; muy especialmente, la marimba y el vibráfono.

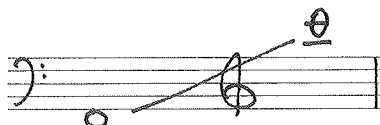
¹⁵⁹ A veces se utiliza este nombre abreviado.

¹⁶⁰ No existe unanimidad en el tema de las octavas de escritura y sonido del xilofón —ni tampoco de la lira, como luego diremos—. De ahí la costumbre muy extendida de octavar constantemente en estos instrumentos, tocando siempre en la octava que parezca más adecuada, sin preocupaciones de ortodoxia. A ello contribuye también, como ya dijimos, la gran variedad de tesituras en que se fabrican estos instrumentos.

¹⁶¹ Ya dijimos antes lo inadecuado de este término. Ver nota 149.

La marimba

Una marimba no es más que la prolongación hacia los graves del xilofón ordinario (aunque el origen histórico del instrumento no sea éste), y provisto de unos *resonadores* metálicos bajo cada lámina, para su mejor sonoridad. Téngase presente que las láminas de la marimba son mucho más anchas que las del xilofón¹⁶² especialmente las del registro más grave. Suele escribirse en sonidos reales, empleando la clave de Sol para la zona aguda, y la de Fa para la grave. En lo tocante a tesitura, estamos en el mismo problema de diversidad que ante el xilofón; una tesitura prudente puede ser la siguiente:



No queda descartado el que la marimba sea percutida no por uno, sino por dos, y aún más instrumentistas simultáneamente, repartiéndose las diversas zonas del instrumento. También es frecuente, conforme a las técnicas actuales, que el percusionista utilice siempre cuatro baquetas simultáneamente, en vez de dos, lo que facilita la ejecución de trémolos, acordes y pasajes de agilidad.

La marimba admite ya cierta variedad de baquetas según la dinámica y la tesitura en que se desenvuelvan. Para el registro grave, es especialmente indicada una baqueta muy blanda, de lana o fieltro, que obtenga los sonidos nobles y redondos característicos de esa región. La zona media admite baquetas intermedias, más o menos duras según que vayamos a percutir más o menos fuerte, más o menos brillantemente y más o menos staccato. La zona aguda, más próxima a la del xilofón, suele demandar baquetas duras, incluso de madera, pues con baquetas muy blandas, se termina apreciando más el ruido de la percusión de la baqueta que la auténtica sonoridad de la lámina afinada.

Por lo demás, su técnica a efectos de escritura es similar a la indicada para el xilofón. Admite perfectamente el *trémolo* y los *glissandos*.

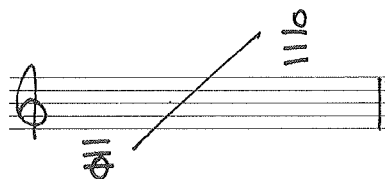
Entre el xilofón ordinario y la marimba que aquí hemos referido, existe toda una gama de instrumentos similares, que reciben nombres muy diversos y de características muy confusas: *xilorimba*, *xilomarimba*, *marimbáfono*, *xilofón-marimba*, etc. No te quedará más remedio en cada caso que consultar la tesitura pretendida para conocer el auténtico registro del instrumento en cuestión.

El vibráfono

La apariencia externa del vibráfono es similar a la del xilófono, pero con láminas metálicas. Además, el vibráfono posee un *motor eléctrico* que, una vez conectado pone en movimiento circular unas *hélices* que abren y cierran los *tubos resonadores* a una velocidad que también podemos controlar por medio de un pequeño mando lateral. Por ello, y pese a la aparente semejanza externa con el xilófono o la

¹⁶² Hoy día, sin embargo, algunos fabricantes han logrado construir toda la familia de láminas de madera con el mismo ancho de lámina, lo que facilita bastante algunas dificultades técnicas.

marimba, los recursos y sonoridad del vibráfono son bien diferentes. Utilizado con baqueta blanda en la zona grave o media resulta un timbre blando, muy maleable y etéreo, nada incisivo y muy atractivo, especialmente con el motor conectado¹⁶³. Con baquetas más duras o en el registro agudo es algo más penetrante, brillante, más próximo a sus hermanos de láminas de madera. Esta es su extensión habitual¹⁶⁴.



El efecto del *glissando* que hemos referido en la marimba y el xilo es aquí también perfectamente viable, pero con un resultado bien diverso, si empleamos el *pedal* del instrumento. Este pedal cumple idéntica función que el pedal derecho del piano: si al ejecutar el trémolo mantenemos pisado tal pedal, se nos formará una «nube» imprecisa de afinación, pero muy atractiva tímbricamente.

A veces se pide al percusionista la ejecución de *clusters* sobre el vibráfono, para lo que debe servirse de una *barra metálica* o un *listón de madera*. Otras muchas utilizaciones inhabituales son también posibles en este instrumento, pero no tienen antecedentes en la primera mitad de nuestro siglo, por lo que no entraremos en ellas, hasta el próximo libro teórico.

La técnica tradicional del vibráfono consiste en percutir con dos baquetas (una en cada mano), pero cada día se va imponiendo más la técnica de cuatro baquetas (dos en cada mano), y aun en casos rebuscadísimos, la de seis baquetas.

La lira o glockenspiel¹⁶⁵

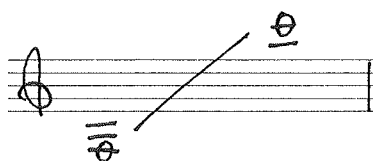
Derivado de los antiguos carillones, el glockenspiel es un juego de láminas metálicas pequeñas, afinadas cromáticamente, que suenan al ser percutidas con unas baquetas de madera o metal. O sea, es como un vibráfono pero de tesitura y timbre mucho más aguda y brillante. Puede o no —según los fabricantes— estar dotada de pedal resonador.

¹⁶³ De todas formas, el vibrato característico del motor del instrumento hay que usarlo con prudencia y buen gusto, pues termina siendo muy amanerado y «empalagoso».

¹⁶⁴ De todos los instrumentos de láminas, el vibráfono es el único que salvo algunas variantes concretas, se fabrica siempre con una tesitura universalizada.

¹⁶⁵ El término *glockenspiel* (*juego de timbres*) es el original alemán; la denominación de *lira* —que, evidentemente no debe confundirse con la supuesta lira «de Nerón»— procede de la costumbre europea de aplicarle un soporte en forma de aquella lira romana y colocarla sobre un cinturón que lleva el instrumentista. En algunas partituras aparece también como *juego de timbres* o como *campanelli*.

Probablemente debe considerarse —aunque este tema es muy subjetivo— que la lira suena realmente dos octavas por encima de lo escrito. Su tesitura es completamente variable según los modelos; es difícil encontrar dos liras de diferente fabricante, con la misma tesitura. Una extensión prudente, no obstante puede ser la siguiente:



Los crótalos afinados

El crótalo es, como veremos en breve, un disco pequeño de metal que suena de manera extraordinariamente brillante. Este sencillísimo instrumento existe en dos versiones: aquella pareja de crótalos que emite un sonido agudísimo e indeterminado de afinación, y el crótalo simple que suena cuando lo percutimos con una baqueta y produce una nota perfectamente afinada según nuestro sistema.

Pues bien, el llamado *juego de crótalos afinados* no es más que una serie completa de este tipo de instrumentos, dispuesta igual que si fuera un instrumento de láminas, incluso en lo referente al juego del *pedal*. Quede claro respecto a la cronología que la utilización en concierto de los crótalos afinados simples se remonta a finales del siglo pasado, pero que la construcción de auténticos juegos cromáticos es de estas últimas décadas. No hemos logrado ver dos juegos de crótalos afinados con la misma extensión, por lo que es recomendable consultar tesituras en cada concierto.

El cymbalón

Puede ser incluido en este apartado un instrumento como el cymbalón aunque realmente es de cuerdas percutidas. Por describirlo de una manera elemental, se trata de una especie de xilofón, pero con cuerdas tensadas y no con láminas de madera. Su empleo en música de concierto se reduce a sólo unas pocas obras¹⁶⁶, pues realmente es un instrumento folklórico centroeuropeo. No es nada fácil de conseguir en nuestro ámbito cultural. Una extensión aproximada es la siguiente:



¹⁶⁶ Especialmente de Stravinsky y Kodaly.

4. Instrumentos de pequeña percusión

Como se deduce, solemos llamar instrumentos de pequeña percusión a una serie de pequeños utensilios de los que nos servimos en un momento determinado para una nota de color, rítmica, o de efecto tímbrico. Pese a su apariencia simple, algunos de ellos son realmente más difíciles de dominio de lo que parece.

La pandereta

La pandereta consta de un *parche* circular unido a un *aro* estrecho dotado de una serie de parejas de *sonajas*. La sonoridad del instrumento es doble: la del *parche* propiamente dicho y la adicional de las *sonajas*. Las posibilidades de utilización son múltiples, principalmente tocada directamente con las manos, pues puede servirse de gran número de percusiones diversas y de múltiples efectos. La escritura de cada caso, o la propia habilidad del percusionista, aconsejarán sobre el manejo más oportuno en cada momento.

En música de concierto se utiliza a veces la pandereta tratada con baquetas, posibilidad perfectamente viable pero carente del auténtico estilo original del instrumento y mucho menos rica en matices.

Una variante de la pandereta original es el pandero, que no es sino una pandereta desprovista de *sonajas*, y, por lo general, algo más grande de diámetro; suele ser, en consecuencia, más grave de sonido.

Las sonajas y el sistro

Aunque originalmente unas *sonajas* no son lo mismo que un *sistro*, o al menos no tienen el mismo origen histórico, en la práctica estos términos se utilizan como sinónimos. Se trata simplemente de un *aro* o *cerco* en el que se hallan insertas unas cuantas parejas de *sonajas*; el instrumento suena cuando lo agitamos por medio de un *mango* (o a veces, asiéndolo del mismo *aro*). Por definirlo de otra forma, consiste en una pandereta sin *parche*, con una u otra apariencia externa. A veces lo verás también denominado como *pandereta brasileña*.

El triángulo

El triángulo es simplemente un *triángulo metálico* que suena con gran riqueza y brillo de armónicos cuando se le percute con una *varilla* metálica. Del tamaño del instrumento y del grosor de la *varilla* dependerá la mayor o menor potencia del sonido. Puede emplearse en percusiones sueltas, o en *trémolos*, que se ejecutan batiendo alternativamente la *varilla* contra los lados del triángulo.

Es de un sonido riquísimo en armónicos y extraordinariamente brillante, con gran tendencia a destacar por encima de cualquier complejo sonoro, sea cual fuere su intensidad.

Los crótalos

Denominados a veces como *platos antiguos* o *címbalos antiguos*, consisten los crótalos en dos pequeños discos de metal que suenan al chocarlos el uno contra el otro. Al igual que el triángulo y por la misma causa (su riqueza en armónicos agudísimos) poseen un timbre y sonoridad tendentes a destacar por encima de cualquier otro sonido.

Una variante de este instrumento es la que ya referimos al hablar del *juego de crótalos afinados*: un crótalo simple de igual timbre que el antedicho, pero afinado en una nota concreta de nuestra escala cromática. Este tipo se suele colocar suspendido por su centro y se percute con una o dos baquetas muy duras, generalmente metálicas. En realidad, el sonido que producen es de dos octavas por encima de lo escrito¹⁶⁷.

Se utiliza este instrumento simple, en su versión afinada, cuando necesitamos sólo una o dos notas determinadas; si se va a utilizar toda la escala, es siempre preferible emplear el juego completo al que nos referimos en el apartado «instrumentos de láminas».

Las castañuelas

Instrumento típico de los países mediterráneos (muy especialmente de España), existe hoy día también en tres versiones diferentes de manejo: por una parte la *castañuela tradicional*, típicamente folklórica que consta de dos pequeños cuencos de madera enfrentados y que se atan a los dedos de las manos por parejas (un par en cada mano) y se percuten directamente con los dedos. Otra fórmula es la llamada *castañuela de orquesta* (pues la anterior rara vez la emplean los percusionistas), que consta de ese mismo par de cuencos de madera, pero unidos por un extremo a un mango común: el instrumento suena cuando se agita el mango y chocan entre sí las castañuelas; es perfectamente posible el uso de más de un par por el mismo percusionista. Y un tercer procedimiento, (*castañuelas americanas*), consiste en colocar las mismas parejas de castañuelas sobre un pequeño soporte horizontal y percutir sobre la castañuela superior; es más pobre de sonoridad, pero para música en la que un mismo percusionista tiene que cambiar rápidamente de uno a otro instrumento, tiene la ventaja de que no precisa tiempo para asir los mangos de las castañuelas de orquesta, o para atarse las castañuelas de tipo tradicional.

El compositor debe saber que el tipo de orquesta suena siempre con un pequeño mordente antes de cada nota propiamente dicha. Pueden lograrse trémolos tenidos con toda facilidad, batiendo constantemente el mango del instrumento, tanto en dinámica fuerte como piano.

Tampoco queda descartada la posibilidad de emplear simultáneamente castañuelas graves, o medias o agudas, lo que añade riqueza tímbrica a la escritura correspondiente. El modelo americano puede incluso ser tocado con baquetas, con todo los recursos que esto puede abrir, aunque supone un cierto desquiciamiento «histórico» del auténtico espíritu de este milenario instrumento.

¹⁶⁷ Aunque ya se dijo lo relativo de estas apreciaciones.

Los cascabeles

Es evidente que los primeros empleos de los cascabeles en función musical se produjeron como evocación de situaciones festivas o infantiles; incluso para recordar «el alegre trotar de un caballo». Pero hoy, trascendiendo de esta primitiva asociación de ideas, se emplean como un timbre cualquiera de la orquesta. Por sus especiales características, es peligroso encomendarles figuraciones algo rápidas, que se perderían por confusión.

Una pequeña variante consiste en las campanillas, que en número de cinco o seis suelen ir adosadas a una correa que agita el percusionista.

La fusta o látigo

El instrumento denominado fusta o látigo existe en dos tipos de manejo: o bien —el más sencillo— el formado por dos listones planos de madera, que se hacen chocar cogiéndolos con las dos manos (y que están articulados en su extremo por una bisagra); o bien, esos dos mismos listones planos articulados por una bisagra y unidos a un mango provisto de un muelle, que hace chocar las maderas cuando resulta agitado el mango. Este último tiene la ventaja de poder ser utilizado con una sola mano, pero es mucho más impreciso que el otro (pues el resorte tarda un cierto tiempo en hacer chocar las maderas), y es menos ágil.

Casi siempre se emplea en dinámica forte y en percusiones algo aisladas.

El yunque

Como es sobradamente sabido, originalmente el yunque no es un instrumento musical sino un útil de trabajo, empleado en la forja de metales. Su uso en la orquesta como tal instrumento es ya algo antiguo (Wagner utiliza nada menos que dieciocho yunques en *El Oro del Rin*), y modernamente es frecuente sustituir el auténtico y original instrumento por una barra metálica especialmente construida para producir el mismo sonido, cuando es percutido por una baqueta metálica, también especial.

Suele ser indicado para percusiones algo espaciadas.

La carraca

No necesita descripción alguna un instrumento como la carraca, que ha sido constantemente utilizado como productor de «barullo» en todo tipo de situaciones no sólo propiamente musicales. Quizá su primera incorporación a la orquesta se produce en *Las Travesuras de Till Eulenspiegel*, de Strauss. Suele emplearse casi siempre en intervenciones de trémolo más o menos largas. En algunos modelos puede obtenerse una dinámica piano, pero lo más frecuente es el empleo de su sonoridad connatural, que siempre resulta en forte.

Los temple-blocks

Tampoco los temple-blocks eran originalmente instrumentos musicales, sino utensilios empleados en las oraciones y templos (de ahí su denominación) de budistas y shintoistas. Fue instrumento muy utilizado en la primera época del jazz, donde a veces aparecen denominados como *cocos* por su característico sonido hueco. Desde el segundo tercio de nuestro siglo han sido muy empleados en la música de concierto.

Recordemos que consisten en una serie (generalmente cuatro o cinco) de concavidades de madera, muy sonora y hueca, lo que produce un timbre inconfundible. Están ordenados del grave al agudo. Admiten diversidad de baquetas, pero las más habituales suelen ser las de fieltro o goma; a veces se percuten directamente con los dedos.

El juego de temple-blocks admite una gran agilidad de tratamiento, y pueden encomendársele figuraciones muy rápidas.

En algún caso excepcionalísimo hemos visto *temple-blocks afinados cromáticamente*, pero no dejan de ser posibilidades muy inhabituales, y desde luego sin antecedentes en la época objeto de este libro.

Las cajas chinas o wood-blocks

Denominamos este instrumento con sus traducciones castellana y anglosajona porque se le conoce indistintamente con ambos términos. Es un instrumento algo similar al anterior (también bloques de madera hueca de gran sonoridad, cuando se les percute con baquetas de madera de goma dura), y también de gran empleo en el jazz, sobre todo en su primera época. Sin embargo, es un instrumento de origen bastante diferente del de aquí, que en este momento sería largo detallar.

Hace años casi siempre se empleaba una sola caja china; poco a poco se fue generalizando el disponerlas en juegos más o menos amplios, de cuatro o seis cajas chinas de distintos tamaños y sonoridades. También poseen una gran agilidad y brillantez, y admite la posibilidad del trémolo y del redoble. Pero son de sonoridad notablemente más brillante e incisiva que los temple-blocks, especialmente en dinámica fuerte.

Una variante de este instrumento aparece a veces denominado como *woodblock americano*, que es de forma cilíndrica (no cuadrangular), y posee un sonido algo más mate, menos brillante.

Las maracas

De origen folklórico latinoamericano, las maracas son de constitución sobradamente conocida. En la música ligera casi siempre se emplean por parejas de igual altura de sonido. En música de concierto, si se utilizan dos (cosa que no tiene por qué ser así necesariamente) se suelen escoger de dos alturas diferentes para añadir posibilidades tímbricas a las figuraciones.

Admiten la posibilidad de trémolo o notas tenidas, aunque evidentemente no son tales, sino un efecto similar.

Las claves

También de origen latinoamericano, las claves no son otra cosa que dos pequeños maderos cilíndricos, que suenan cuando se percuten uno contra otro. Pero es fundamental para la buena sonoridad que la clave que se coloca sobre la mano (es decir, la que es percutida) lo esté sobre una pequeña concavidad que forma el percusionista con la palma de la mano, y que funciona como caja de resonancia.

Su auténtico timbre se produce en dinámica fuerte. En principio no admite trémolos ni notas tenidas, aunque puede hacerse algún «apaño» para que parezca al oído que se está ejecutando un auténtico trémolo. Tampoco deben encomendársele figuraciones excesivamente rápidas.

Es frecuente, cuando se emplean varias claves simultáneamente (a cargo de varios percusionistas, evidentemente) que se especifique cuáles deben ser más graves, y cuáles más agudas.

El güiro

El güiro es originalmente una calabaza vaciada, en la que se han practicado unas *estrías* transversales; el instrumento suena cuando se le aspa en estas estrías con una pequeña varilla de madera. Es muy útil para realizar ritmos cíclicos (como se le suele utilizar en música ligera), pero eventualmente pueden encomendársele figuraciones complejas. El trémolo y las notas tenidas resultan muy forzadas.

Se adapta igualmente a dinámicas fuerte que piano.

Los cencerros

Originalmente, el empleo de cencerros (que no necesitan descripción, por ser sobradamente conocidos) se incluyó en la orquesta como evocación del mundo pastoril. Posteriormente se han empleado sin asociación necesaria con esta idea descriptiva. Como instrumento musical se usan siempre sin badajo, y percutidos con una baqueta.

Puede utilizarse un solo cencerro o puede emplearse un juego de varios, ordenados, por orden de alturas. Hay que poner cierta delicadeza en su tratamiento, pues torpemente utilizados resultan toscos y sin calidad sonora.

En algunos casos los verás denominados como *blocks de metal*.

TEMA 19: LA ORQUESTA MODERNA (III) LA VOZ HUMANA. INSTRUMENTOS DE TECLADO

1. La voz humana como instrumento

Ya anunciábamos en la introducción a los cuatro capítulos sobre la orquesta moderna, que la forma más lógica de plantear hoy día el tema de la voz humana, sus características, tipología, etc. es incluirlo como un capítulo más dentro del estudio del material sonoro. No se olvide —abundando en lo que allí decíamos— que «instrumento musical» es todo utensilio —instrumento— susceptible de producir cualquier tipo de sonido que nos sea válido para construir un acontecimiento musical. La voz humana, pues, es un instrumento para hacer música, y debe ser estudiado como tal.

No es menos cierto, claro está, que la voz humana tiene rasgos muy diferenciales del resto de los instrumentos. Estos rasgos pueden resumirse en dos: su capacidad para emitir sonidos al mismo tiempo que pronunciar un texto, y su singularidad de estar incluida en el propio organismo humano, es decir, de no ser un instrumento «fuera de» la propia fisiología, como lo son todos los demás¹⁶⁸. Pero de ahí a considerar —como en multitud de textos antiguos era frecuente— que la voz humana era el único y primerísimo instrumento, y los demás eran simples imitaciones, hay todo un abismo.

Planteado el tema de esta forma, vamos a exponer brevemente algunas de las características del instrumento vocal, tratadas de la misma forma que lo hemos hecho con cualquier otro instrumento: mecanismo, clasificación, posibilidades técnicas, escritura, etc.

a) *Mecanismo*

Igual que cualquier otro instrumento, la voz humana posee un mecanismo técnico de producción del sonido, que —curiosamente— es utilizado por cualquier persona de manera intuitiva, pero sin que la generalidad de las personas conozcan auténtico funcionamiento mecánico. La producción del sonido en la voz humana comprende las siguientes fases, expuestas con deliberada simplicidad:

1. *Respiración*: es el proceso por el que los pulmones toman el aire del exterior (*aspiración*), y lo expulsan con cierta presión (*expiración*) por los *bronquios* y la *tráquea* hacia la *laringe*. En este proceso es fundamental el papel del *diafragma*.
2. *Fonación* propiamente dicha: al aire que ha ascendido por la tráquea excita las cuerdas vocales, y es interceptado en mayor o menor medida por los repliegues de la *laringe*, modificando la altura e intensidad de este sonido «previo» (decimos «previo» porque hasta la intervención de la tercera y última fase, el sonido es debilísimo y falto de precisión).
3. *Resonación*: el débil sonido producido en la fase anterior es «amplificado» y dotado de auténtico valor musical en las cajas de resonancia de la parte superior del mecanismo fonador: la *faringe*, la *cavidad bucal* y las *fosas nasales*, principalmente. Estos tres órganos cumplen, en acción conjunta, la misma función que la caja de resonancia en un violín, pues el sonido «previo» producido en la segunda fase es comparable al del frotamiento del arco sobre la cuerda de un violín que no tuviera caja de resonancia. Un último paso sería la posible articulación del sonido con palabras —en el caso de la música con texto—, en el que intervienen los mismos elementos que en la producción de la palabra hablada.

¹⁶⁸ Evidentemente, tiene también otras características específicas. Por ejemplo: no se puede cambiar una voz por otra como se puede comprar un fagot y dejar uno más antiguo; además, experimenta las variaciones propias de la fisiología de cada persona.

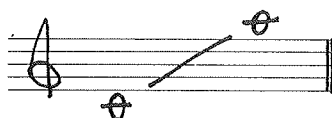
b) Clasificación

Los expertos en canto suelen realizar infinitas clasificaciones de los diversos tipos vocales, atendiendo a muy diversos puntos de vista. A nosotros, para estudiar la voz como instrumento musical, nos interesa principalmente una: la que atiende a los diversos tipos de tesitura. Aun admitiendo que clasificar la voz conforme al siguiente esquema es muy simplista, es evidente que se trata de la clasificación más aproximada y práctica.

En primer lugar, hemos de considerar por separado los tres posibles tipos de voz más elementales: la voz de mujer, la voz de hombre y la voz de niño.

La voz de mujer (entiéndase, a partir de los quince años, aproximadamente) puede presentar tres tesituras principales, correspondientes a los tres tipos de voz femenina:

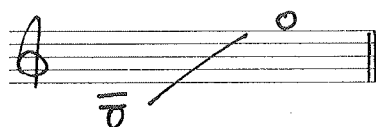
Soprano: la de tesitura más aguda. Una extensión cómoda es la que se desenvuelve en los siguientes extremos:



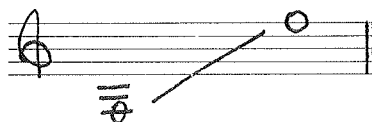
Esta tesitura es la que habitualmente se considera al escribir para soprano en música coral. Pero en sopranos de gran tesitura se puede sobrepasar sin miedo este registro indicado, especialmente por los agudos. Téngase presente que dentro de las sopranos, y en función de su agilidad vocal suele distinguirse una subclasificación en *sopranos ligeras*, *sopranos líricas* y *sopranos dramáticas* (de mayor a menor facilidad para los agudos). Una soprano ligera puede moverse sin dificultad en la siguiente extensión:



Mezzo-soprano (o simplemente, *mezzo*): es también una voz aguda, pero sin la agilidad y limpieza en los agudos de la soprano. Un registro adecuado para este tipo, se movería entre los siguientes extremos:



Contralto: es el tipo de voz más grave entre las voces femeninas. Su registro ordinario se mueve entre los siguientes extremos.

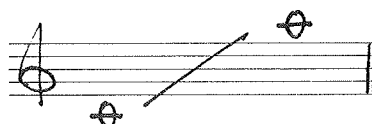


Incluso, en el caso de cantantes de amplio registro, pueden descender hasta el Mi 2. Es una voz gruesa, redonda, cálida.

Téngase bien presente —esto es importantísimo— que la clasificación vocal por tesitura está referida al registro en el que una voz debe moverse habitualmente, sin desencajar las posibilidades de esa voz; pero no quiere decir que ese cantante no sea capaz de dar las notas de otro tipo de cantante. Por ejemplo, una buena contralto puede «dar» perfectamente un La 4, e incluso notas más agudas; pero sería absurdo escribir para contralto constantemente en esa tesitura, pues además de forzar el timbre de la voz, resultaría agotada en sólo unos compases. Por supuesto, esto es también aplicable a las voces masculinas, a las que nos referiremos a continuación.

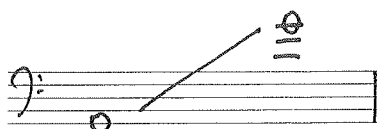
La voz de hombre a partir de los 13 ó 14 años puede presentar igualmente tres tipos básicos de división en atención a su tesitura habitual. Son estos:

Tenor: es el tipo más agudo entre los masculinos. Voz ligera y ágil. Como ya dijimos en el anterior libro, las partes de tenor se escriben hoy día siempre en clave de Sol en 2ª, resultando su sonido real una octava por debajo de lo escrito. Esto se hace así para evitar escribirlas en clave de Do en 4ª (hoy en desuso) o en Fa en 4ª (con excesivas líneas adicionales). Su tesitura ordinaria suele ser la siguiente:

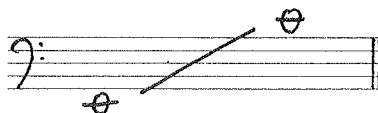


También los tenores, al igual que las sopranos, admiten la división en *ligeros*, *líricos* y *dramáticos*, en función de su agilidad y facilidad y ligereza para el agudo.

Barítono: es una voz intermedia, pálida y aterciopelada. Su registro más habitual es el siguiente, escrito siempre en Fa en 4ª:

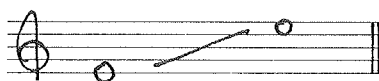


Bajo: voz grave, sólida y generalmente poco ágil. Se le suele encomendar papeles comprendidos en la siguiente extensión, también siempre en clave de Fa en 4ª:



No obstante, en algunas ocasiones verás papeles de bajo que descienden hasta la siguiente región: (evidentemente no todo bajo puede hacer frente a estas «profundidades» de registro. Por ello, es frecuente subdividir este tipo en *bajos cantantes* y *bajos profundos*): Se considera *voz infantil* a la que suele producir un niño o niña (indistintamente) entre los siete y los catorce, quince o dieciséis años, según los casos. Su registro es más bien corto y suele ser dividido en dos tesituras: voz de *soprano* y voz de *contralto*, con esta extensión aproximada:

Voz de soprano infantil:



Voz de contralto infantil:



A veces, y puesto que ambos tipos son de voces agudas, se funde la clasificación de voces de mujer y voces de niño denominándolas *voces blancas*.

Establecidas estas voces principales, hemos de hacer alguna observación sobre casos excepcionales:

En primer lugar, que en alguna ocasión te encontrarás con algún hombre que desempeña papeles de contralto, por la tesitura, y sobre todo por la naturaleza de su voz. Evidentemente, estas excepciones pueden presentarse en música de concierto, porque en la ópera suelen plantear problemas de muy difícil solución.

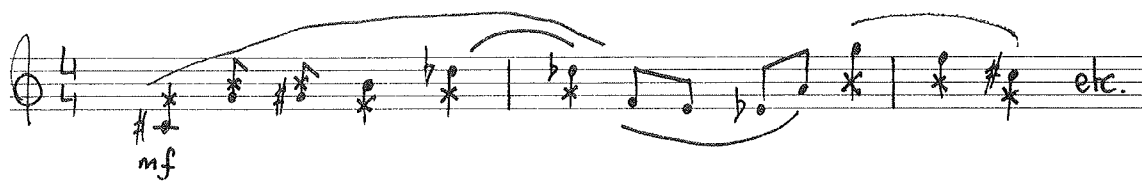
Antiguamente había que considerar también el tipo de voz de *castrado*, que correspondía a la del hombre al que se le habían extirpado sus glándulas sexuales masculinas, con lo que no experimentaba el «cambio de voz» característico de la madurez sexual. Hoy día, y por razones bastante obvias, es una voz absolutamente inexistente. Pero quedan los muchísimos papeles en concierto y ópera que en otra época fueron escritos para los «castrati», que no son poco numerosos, y correspondientes siempre a personajes varones.

En relación con este tema, existe el tipo vocal de *contratenor*, que es un tenor que ha desarrollado técnicamente la voz de *falsete* y ha obtenido grandes calidades con él. Es una voz muy escasa y apreciada, y a él suelen encomendársele los papeles originalmente escritos para castrados.

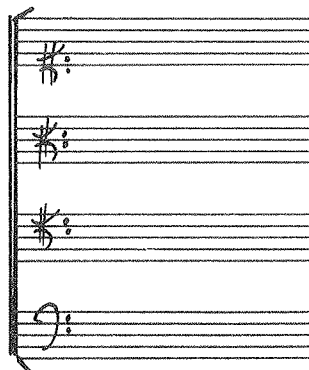
Insistimos en lo superficial de estas clasificaciones referidas, pues no se debe olvidar que lo que en último extremo diferencia un tipo de voz de otro no es su tesitura, sino las características fisiológicas de su voz, la longitud de sus cuerdas vocales y, en opinión de los expertos, hasta la constitución física y el carácter psicológico del cantante. Incluso dentro de un mismo tipo vocal caben mil diferenciaciones secundarias según el tipo de papeles en que se encuentre más a gusto una voz, el «grosor» de la misma, su capacidad de volumen y un larguísimo etcétera. Cuando el compositor aborda la creación de una obra en la que intervienen voces, debe tener muy presente todos estos factores, especialmente si va a trabajar con voces solistas.

Dentro del periodo histórico a que se refiere este libro, comenzó a utilizarse con alguna frecuencia un recurso que con el tiempo sería empleadísimo en la técnica vocal: el *canto hablado* (o *sprechgesang*, en alemán). Es una técnica muy particular que consiste en un punto medio entre el recitado ordinario y el canto propiamente dicho: el cantante debe entonar las notas escritas —con su altura aproximada— pero con «intención» de hablar, más que de cantar. En la partitura se suele expresar esta circunstancia con una pequeña aspa en cada nota correspondiente. En consecuencia, las notas ordinarias (es decir, sin aspa) deben ser cantadas convencionalmente. Schoenberg obtuvo resultados brillantísimos en obras en que aplica esta exigencia técnica.

Esta sería una supuesta escritura con *sprechgesang*:



Terminaremos esta referencia a la escritura para voces humanas, recordando que en el pasado, cada voz tenía una clave de escritura característica: la voz de soprano se escribía en clave de Do en 1ª; la de contralto, en Do en 3ª; la de tenor, en Do en 4ª (en sonidos reales, por tanto); y la de bajo, en Fa en 4ª. Ello conformaba la escritura a cuatro partes armónicas, que se presentaba siempre con estas claves indicadas:



Pero nada justifica ya hoy esta forma de escritura, por lo que dejó de utilizarse hace ya bastante tiempo.

2. Instrumentos de teclado

En los llamados instrumentos de teclado, la producción del sonido se puede realizar por muy diversos métodos —viento, cuerda, percusión, circuitos eléctricos— pero tienen siempre como característica común el que la selección de la nota que debe sonar se controla desde un dispositivo especial llamado *teclado*. Un teclado, pese a que estamos hoy día completamente acostumbrados a él, es en su esencia todo un resumen de la teoría musical de Occidente: la división de tonos y semitonos, la invariabilidad de la afinación, las notas naturales y alteradas, etc... todo ello está condensado en ese dispositivo característico de nuestra cultura musical. Máxime, sabiendo que en la afinación del instrumento, es decir, en el mecanismo de producción del sonido propiamente dicho, se emplea siempre el sistema de afinación temperado o de semitonos iguales.

En algunos textos, estos instrumentos aparecen denominadas como «mixtos».

Los instrumentos de teclado más o menos empleados en orquesta o como solistas son básicamente: el piano y el clave, como mixtos de cuerdas y teclado; el órgano y el armonio, de teclado sobre un mecanismo de viento; y la celesta, como teclado que acciona un mecanismo percutivo. (Esta subclasificación es bastante relativa, pues el piano también está basado en un mecanismo de percusión.) Un apéndice a estos instrumentos tradicionales lo constituyen las *ondas Martenot*, que ocasionalmente aparecen en obras de mediados de siglo, y aún posteriores.

El piano

Derivado del antiguo clavicordio, el piano ha pasado a convertirse en el instrumento más representativo de la música de concierto occidental de los últimos dos siglos. A esta situación privilegiada han contribuido muy diversos factores: su gran extensión, su gran capacidad para ejecutar todo tipo de complejidades polifónicas, su sonoridad plena, la brillantez de su timbre, etc.

Aunque el fundamento técnico es siempre el mismo, el piano existe en dos versiones de apariencia bien diferente: el *piano de cola* y el *piano vertical* o *de pared*; sólo aquél es habitual en conciertos y representaciones, pues se supone que es siempre de mucha mayor sonoridad y riqueza. La diferencia técnica, en principio, no es nada más que en el cordal y clavijero estén paralelos al suelo o estén perpendiculares, aunque esto trae importantes implicaciones.

El mecanismo técnico del piano es básicamente bien sencillo: al pulsar una tecla, un *macillo* de madera forrada de fieltro golpea las cuerdas correspondientes a la nota deseada; al levantar la tecla, un *apagador* extingue las vibraciones de las cuerdas. Pese a esta aparente sencillez, en la práctica este mecanismo se convierte en un auténtico sistema de precisión, altamente complejo, especialmente en los grandes pianos de concierto. Un recurso mecánico adicional lo constituye el llamado *dobble escape*: se trata de un procedimiento técnico por el que, una vez pulsada una tecla, puede ésta volver a accionar el macillo correspondiente con sólo una leve presión en el «fondo» de la tecla sin tener que levantarla de nuevo. Ello facilita la técnica de repetición de una misma nota, y abre importantes posibilidades expresivas, difíciles de explicar por escrito.

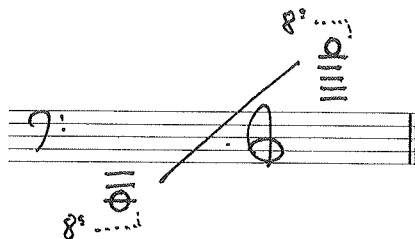
En principio, el piano está dotado de dos *pedales*; accionando el derecho, retiramos de las cuerdas todos los apagadores, por lo que quedan en plena libertad de vibración. Así, si tras presionar una tecla mantenemos pisado el pedal derecho, el apagador correspondiente no apagará el sonido al levantar la tecla, por lo que el sonido no cesará hasta su extinción natural. En otras palabras, la misión del pedal derecho es impedir que el sonido de una nota cese al levantar la tecla de esa nota. Pero esto trae grandes implicaciones en cuanto al manejo de tal pedal, pues si lo mantenemos presionado mientras pulsamos varias notas sucesivas, éstas se nos van a «mezclar en el aire», lo que no siempre interesa, ni mucho menos. Por ejemplo, si al interpretar música tonal mantenemos constantemente accionado el pedal derecho, se nos superpondrán las notas correspondientes a diversas armonías (acordes), produciéndose duras disonancias no deseadas. El uso del pedal constituye, en suma, toda una técnica dentro del dominio de este instrumento.

Menos problema suele plantear el empleo del pedal izquierdo, cuya misión es bien diferente: simplemente, hacer menos brillante el sonido del instrumento, desplazando la maquinaria de los macillos unos milímetros hacia un lado, y hacer que cada macillo en vez de percutir en las tres cuerdas de que consta cada nota, lo haga en una sola, con lo que el sonido, evidentemente, es más suave. (Esta es la razón de que en una partitura se indique *con una cuerda, una corda*, o simplemente *corda* cuando se quiere suavizar el sonido.) En los pianos verticales o de pared, el objetivo de este pedal es el mismo, pero no su mecanismo técnico: en ellos, al pisar el pedal izquierdo la maquinaria se acerca a las cuerdas, con lo que el impulso del macillo es menor.

A veces que verás ciertos pianos están dotados de tres pedales en vez de sólo dos. La utilidad de este *pedal central* es completamente distinta según se trate de un piano vertical o de un piano de cola: en el piano de cola o concierto, el pedal central cumple idéntica función que el derecho, (dejar sonando las cuerdas libremente), pero está referido exclusivamente a la zona grave (izquierda) del instrumento; de esta forma, podemos dejar sonando en los graves los acordes básicos mientras ejecutamos otros acontecimientos sonoros por los agudos, sin que emborronen mutuamente. Sin embargo, la misión del pedal central en los pianos verticales no es sino interponer una tira de fieltro entre los macillos y las cuerdas, para que funcione como contundente sordina; este efecto se emplea exclusivamente en pianos de estudio para no molestar a otros compañeros o vecinos, pero no tiene la más mínima aplicación musical, o al menos, jamás hemos visto caso alguna que se emplee como efecto propiamente «artístico».

Esta somera descripción del funcionamiento mecánico del instrumento la cerraremos confirmando algo que ya hemos dejado intuir, y es que cada nota no siempre acciona una sola cuerda: en la zona media y aguda percute sobre tres cuerdas (afinadas iguales); en la medio-grave, sobre una pareja de cuerdas (también afinadas igual); y en la grave, sí, sobre una única cuerda dentorchada denominada *bordón*.

El piano se escribe regularmente en dos claves: Sol en 2ª para el registro agudo (mano derecha), y Fa en 4ª para el grave (mano izquierda); eventualmente pueden producirse excepciones, así como cruces de brazos. Esta es la extensión del piano moderno:



Existe modernamente un recurso muy interesante, basado en una consecuencia de la resonancia por simpatía y de los sonidos armónicos. Fue utilizado a partir de los años 20 de nuestro siglo. Consiste en atacar con fuerza un amplio acorde, en dinámica fuerte, y dejar algún tiempo la resonancia sin apagar; después, y conforme el acorde se va extinguiendo, presionamos muy suavemente —SIN SONIDO ALGUNO— las teclas correspondientes a otro acorde, que el compositor nos determine en la partitura. Si ambos acordes están hábilmente seleccionados, al levantar súbitamente el pedal derecho, las cuerdas del segundo acorde vibrarán por simpatía con los armónicos del acorde primero, produciendo un sonido debilísimo pero de gran belleza.

Este efecto se indica en la partitura con la indicación *presión sin sonido* (o, en alemán, *tonlos nieder drücken*), sobre el acorde cuyas teclas debemos bajar sin que percuten en los macillos; este acorde, además suele escribirse en notas romboidales. Por ejemplo:

A otro tipo de recursos atípicos de éste —como de otros— instrumento dedicaremos amplios comentarios en el libro V A. Si adelantamos aquí este efecto en concreto es porque fue utilizado ya desde el segundo tercio del siglo XX.

Hasta finales del pasado siglo, el piano siempre fue considerado como instrumento de cámara o en función de solista. Sólo después ha sido incorporado a la orquesta como un instrumento más, aunque es lo cierto que su incorporación no ha llegado a ser completamente definitiva o estable.

La técnica y posibilidades de este instrumento podrían por sí mismas ser objeto de larguísimas consideraciones (existen libros monográficos sobre el tema), que evidentemente no abordaremos ahora; no en vano estamos ante unos de los instrumentos para los que se han escrito más música a lo largo de los últimos siglos, y uno de los máximos exponentes sonoros de nuestra civilización musical occidental. De hecho, y sin querer otorgar a este instrumento privilegios que serían exagerados es lo cierto que un conocimiento más o menos amplio de este instrumento es muy útil en la formación de todo músico, especialmente de directores, compositores, arreglistas, analistas, etc.

El clave

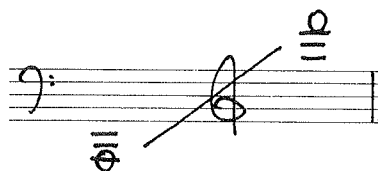
Ya se dijo anteriormente que el piano actual encuentra su antecedente histórico en el desaparecido *clavicordio*, y no en el *clave*, como a veces erróneamente se piensa. En efecto, pese a su similar apariencia externa, el sistema de producción del sonido en el piano y en el clave son bien diferentes: en

el clave, cada cuerda no es percutida por un macillo, como en el piano, sino pellizcada por una pequeña *púa* de metal o pluma de ave, denominada *plectro*. No es éste, pues, un instrumento de cuerdas percutidas, sino de cuerdas punteadas, lo que teóricamente le emparentaría más con el laúd, la guitarra, el arpa, etc.

El clave o clavecín encontró su gran época en los siglos XVII y XVIII, para después casi desaparecer de las partituras de nueva creación. Sin embargo en nuestro siglo ha conocido un nuevo e importantísimo impulso que le ha redescubierto, incluso, como algo casi diríamos «exótico». No obstante, su gran inconveniente sigue siendo su escasísimo volumen de sonido, pues se trata de un instrumento concebido en principio para los pequeños salones de corte de los siglos pasados. Además, por ser el mecanismo de cuerda pulsada, no golpeada, no admite variación de volumen en su sonido según se presione el teclado con más o menos fuerza.

Para solucionar este evidente problema de falta de relieves en el sonido, el clave está dotado de un sistema de *pedales*, cuya misión es reforzar el sonido base con una serie de *registros*; el total de pedales varía de unos modelos a otros, pero todos suelen tener uno para el registro de *8 pies* (8')¹⁶⁹, que produce la nota en su altura normal; uno para el de *4 pies* (4'), que produce la octava superior de la tecla pulsada; uno para el registro de *16 pies* (16'), que produce la octava inferior; y uno para la *sordina*. El resto son *pedales de acoplamiento* de varias notas. Para facilitar el funcionamiento de los pedales, y ampliar sus posibilidades tímbricas, el clave suele poseer dos teclados independientes, a los que pueden conectarse registraciones independientes, o bien acoplarse de forma que al pulsar en uno de ellos, suenen también las registraciones del otro.

La extensión normal del clave es la siguiente (por cada teclado, evidentemente).



El tipo de escritura para clave es teóricamente muy similar a la del piano, pero el «espíritu» y capacidad de ambos instrumentos son bien diferentes. De hecho, en la práctica muy pocos pianistas son también buenos clavecinistas, y viceversa.

El órgano¹⁷⁰

No es fácil resumir en unas líneas las características principales del órgano, pues se trata de un instrumento que ha evolucionado grandísimamente, y que aún hoy día coexiste en modelos y prototipos de muy diversas características según sus funciones. Por ello, optamos por referirnos nada más a sus rasgos comunes más elementales, prescindiendo de recursos y prototipos característicos del pasado.

¹⁶⁹ La utilización de las denominaciones de los registros según el número de pies, está tomada del sistema utilizado para medir la longitud de los tubos en el órgano.

¹⁷⁰ Evidentemente nos referiremos aquí al órgano moderno de tubos, dejando otras variantes de órganos electrónicos —y por supuesto, los órganos tipo sintetizador— para el curso siguiente.

El órgano convencional consta de tres elementos principales: *fuellería*, *consola* y *tubería*. La fuellería, como su nombre indica, era el conjunto de *fuelles* manuales que insuflaba el aire hacia el resto del instrumento. Decimos «era» porque hoy día no se emplean fuelles propiamente dichos, sino un *ventilador-centrifugador* de gran potencia accionado por energía eléctrica¹⁷¹. Esta bomba de aire debe estar convenientemente aislada acústicamente para que el ruido de su motor no interfiere en el auténtico sonido del órgano.

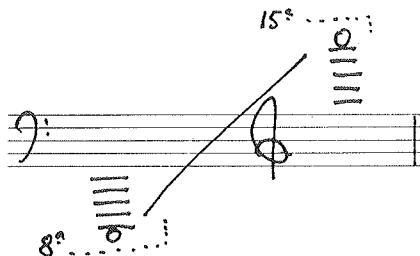
La consola consta de varios *teclados* independientes, del *pedalero* (que adopta también la disposición de «teclas blancas» y «teclas negras») y de las *placas* de control de los *registros*, además de otros controles accesorios, a que nos referiremos en breve.

La tubería es la parte más compleja del instrumento, y la que diferencia en último extremo unos órganos de otros. Está formada por una serie de *tubos* de diferentes materiales, diferentes diámetros y diferentes formas físicas de producción del sonido. No cometeremos la ingenuidad de entrar ahora en detalles sobre este tema, que sólo un auténtico experto en organería puede exponer sin inexactitudes. Lo cierto es que cada nota pulsada en la consola puede producir sonidos muy diferentes en timbre, según la *registración* adoptada, e incluso ser modificada en su altura, sirviéndonos de los tubos de 16 y 32 pies (16' y 32'), que producen el sonido una y dos octavas respectivamente más bajas de la original; o bien de los de 4, 2 y 1 pie, que la reproducen una, dos y tres octavas altas respectivamente. Existen también mecanismos de *acoplamiento*, por los que se pueden sumar y utilizar simultáneamente varias registraciones.

Algunos tubos están «encerrados» en una caja acústica dotada de una *persiana* practicable; accionando un pedal desde la consola se abre o se cierra tal persiana, pudiendo jugar expresivamente con su diferente sonoridad. Son los llamados *pedales de expresión*. Otro dispositivo especial de la consola es el mecanismo de *trémolo*, que pone en funcionamiento unas *hélices* que abren y cierran alternativamente el paso del aire (a veces, esto se consigue por un simple pesito corredizo), produciendo un peculiar efecto, por cierto de interés estético siempre discutido.

La consola suele contener también uno o varios *anuladores*: se trata de unos dispositivos que, al accionarlos, anulan inmediatamente todo un juego de tubos. Por ejemplo, al accionar el anulador de la *lengüetería*, se desconectan inmediatamente todos los tubos de lengüetería, sin necesidad de desconectarlos uno a uno manualmente. Por el contrario, el mando de *tutti* acciona automáticamente todos los registros del instrumento, y lo dispone a sonar con todos sus recursos simultáneamente.

Teniendo en cuenta la longitud y diámetro de los enormes tubos del pedalero, y por otra parte, los armónicos que se pueden obtener con ciertos registros, la extensión del órgano moderno es enorme, pudiendo llegar, en un buen instrumento, a la siguiente:



¹⁷¹ No debes pensar que el hecho de que el órgano convencional se valga de una bomba de aire eléctrica lo emparenta en absoluto con los órganos electrónicos.

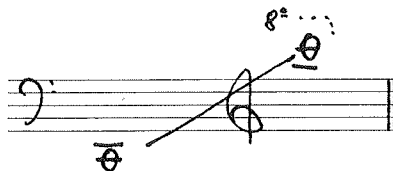
El órgano se escribe comúnmente a tres pautas: las dos superiores para los teclados, y la inferior (en Fa en 4ª, y sonando dos octavas por debajo de lo escrito) para el pedalero.

La técnica organística es extremadamente compleja para el compositor, especialmente por lo referente a las infinitas posibilidades de la registración. Nada es más recomendable cuando pretendemos escribir o analizar música de órgano que el ponernos en contacto personal con un buen organista. Téngase también presente que el hecho de ser instrumentista de órgano suele llevar aparejado el ser entendido en la mecánica del instrumento, en mayor o menor nivel. De ahí que los organistas suelen estar enamorados de «su» instrumento —valga la expresión— y lo revisen, mantengan y reparen con auténtica «fidelidad».

El armonio

Aunque su sistema de producción sonora sea por *lengüetas*, y no por *tubos*, el armonio es instrumento algo emparentado con el órgano. Se trata, igualmente, de un sistema de fuelles que impelen el aire hacia un sistema de lengüetas; el *teclado* (único) determina hacia qué lengüetas debe llegar el aire. Una serie de *registros* sirven para modificar el sonido resultante; y un sistema de expresión cumple básicamente la misma función que la del órgano, pero aquí por diferente velocidad de pedaleo.

El armonio no tiene pedalero como tal, pues la función de los pies es accionar la *fuellería*. La extensión del teclado suele ser la siguiente:



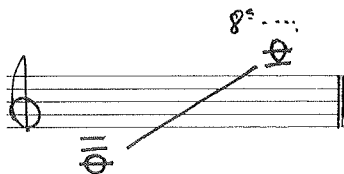
El timbre del armonio es suave y dulce, con muy poco ataque en cada nota; mucho más apropiado para el *legato* que para el *staccato*. Muy frecuentemente cumplió las funciones del órgano en iglesias de pocas posibilidades económicas, pero no han faltado casos —en nuestro siglo y en anteriores— de utilización de este instrumento en concierto con auténtica personalidad propia.

El acordeón

Aunque en los últimos años el acordeón haya recibido un fuerte «empujón» hacia su consideración «seria», y no como instrumento para la simple música festiva y de diversión, lo cierto es que hoy por hoy —y menos aún en el período al que está referido este libro— su incorporación a la dotación habitual de la música instrumental de concierto no se ha producido de manera convincente. Su mención aquí está motivada por algunas prestigiosas inclusiones aisladas en alguna obra notable.

El acordeón convencional —aunque hoy haya conocido notables avances técnicos— consta de tres elementos principales: el *fuelle*, que insufla el aire necesario, el *teclado* de la mano derecha —normalmente con extensión aproximada de 3 octavas y media— y los *bajos* de la mano izquierda. Estos bajos tienen una constitución muy singular, y claramente derivada del mundo tonal, pues cada botón supone

un acorde completo; por ejemplo, junto al botón de la nota Do se encuentra el botón del acorde Mayor de Do, después el del acorde menor de Do, después el del acorde de Do M con 7ª menor, etc.¹⁷². La parte a teclado (mano derecha) suele tener una extensión aproximada a ésta:



Una serie de *registros* —tanto en la mano derecha como en la mano izquierda— abren o cierran diversos juegos de lengüetas, lo que añade posibilidades tímbricas al instrumento, de manera muy similar a las del órgano o elarmonio.

Existe una variante del acordeón antedicho, en el que la mano derecha no controla un teclado convencional, sino un sistema también de botones; pero el resultado es muy similar.

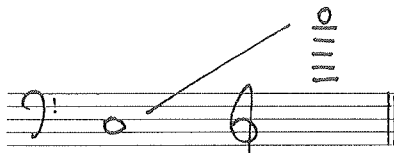
Más o menos emparentado con el acordeón es el *bandoneón*, aunque con ausencia casi total en música de concierto.

La celesta

En el capítulo de instrumentos de percusión, y al hablar de la subfamilia de láminas afinadas cromáticamente, nos referimos al instrumento denominado *glockenspiel* o, en castellano, *lira*. Existe la posibilidad de que ese instrumento pueda funcionar no por percusión con baquetas, sino por *macillos* y un *teclado*, igual que si fuera un piano. Pues bien, ese instrumento no es más que una *celesta*. Dicho de otra forma, una celesta es una serie de láminas metálicas afinadas cromáticamente que suenan al ser percutidas con unos macillos, que a su vez son controlados por un teclado ordinario.

Cada laminilla metálica tiene detrás una pequeña caja de resonancia, lo que contribuye al carácter dulcísimo, casi de juguete («celestes»), del instrumento. Un único *pedal* cumple la misma misión que el derecho del piano, aunque la celesta —ese es uno de sus principales inconvenientes para el compositor— tiene un escasísimo volumen. Por esto, casi nunca se la utiliza en pleno tutti orquestal, sino a solo o con fondo instrumental muy débil o piano, pues de otra forma se pierden completamente sus intervenciones.

Esta es su extensión escrita. (Los sonidos reales, dos octavas por encima de la escritura.) Al igual que en el piano, se escribe siempre a dos pautas y dos claves.



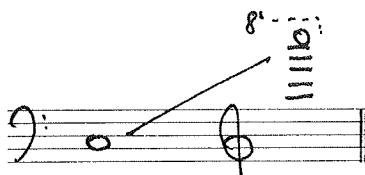
¹⁷² De todas formas, para música no tan estrictamente tonal, existen acordeones de sistemas más modernos cuyos bajos no son tan primitivos de recursos, sino que pueden alcanzar mayor nivel de autonomía.

La celesta como tal no es anterior a 1885. En algunas partituras la verás denominada como *glockenspiel á klavier* o, en castellano, *lira a teclado*¹⁷³.

Las ondas Martenot

De los muchísimos instrumentos nuevos que los diversos inventores propusieron a comienzos de nuestro siglo para complementar o sustituir a los convencionales, muy pocos encontraron un puesto real en la música de concierto. Las ondas Martenot¹⁷⁴ no obstante, fue uno de esos pocos ingenios, y hombres tan prestigiosos como Honnegger, Milhaud o Messiaen lo incorporaron ocasionalmente a sus plantillas instrumentales.

Se trata —por definirlo de una manera elementalísima— de un pequeño órgano eléctrico en cuyo teclado el sonido puede deslizarse en forma de glissando entre una nota y su sucesiva, con lo que pueden obtenerse cuartos y octavos de tono. Este mecanismo microtonal se consigue en unos modelos por un movimiento lateral de cada una de las teclas, y en otros por una cuerdecita o cable con una *anilla* deslizante. Aunque se construyen en muy diversos tipos, una extensión habitual puede ser la siguiente (observa sus posibilidades en el extremo agudo):



Las ondas Martenot son instrumento exclusivamente monódico, por lo que se tocan únicamente con la mano derecha; la izquierda controla la *registración* y el *volumen*. Pero con la posibilitación de los medios electroacústicos este tipo de ingenios pasaron, en alguna medida, a ser piezas de museo.

¹⁷³ Hay que precisar, no obstante, que lo que en muchas partituras se entiende como *glockenspiel a teclado* puede ser realmente un pequeño instrumento que estuvo de moda en las orquestas de comienzo de siglo, que es un punto medio entre la lira o el carillón y la celesta moderna.

¹⁷⁴ Deben su nombre al músico e investigador francés Maurice Martenot (1898-), autor además del primer *Concierto para Ondas Martenot y Orquesta* (1928).

TEMA 20: LA ORQUESTA MODERNA (IV) INSTRUMENTOS DE CUERDA

Puesto que el principal instrumento de cuerdas percutidas, que es el piano, ya ha sido tratado como instrumento de teclado, nos resta por presentar los instrumentos de cuerdas punteadas y los de cuerdas frotadas o instrumentos de arco.

1. Instrumentos de cuerdas punteadas

Junto con el clave —también tratado anteriormente como instrumento de teclado— los más importantes instrumentos de esta subfamilia son el arpa y la guitarra. Y aunque empleados con menor frecuencia en la música de concierto, el laúd y la mandolina.

El arpa

Sin lugar a dudas, el arpa es uno de los instrumentos de mecanismo técnico más singular de cuantos se han empleado en la música de concierto occidental. Consta de casi cincuenta *cuerdas* afinadas diatónicamente (no cromáticamente), por lo que su punto de partida es la escala diatónica de sonidos naturales, es decir, la de Do M o La m¹⁷⁵; en otras palabras, es como si en principio sólo dispusiera de las «teclas blancas» del piano. Para obtener los sonidos alterados («teclas negras»), el arpa se sirve de siete *pedales* (uno para cada nombre de nota), cuyo mecanismo es el siguiente.

Cada pedal posee a su vez tres *posiciones* o muescas. Colocando los pedales en las muescas centrales se obtienen las referidas notas naturales. Cuando relajamos un pedal (por ejemplo, el que afecta a las notas La), se obtiene el sonido bemolizado (en este ejemplo, La bemol). Llevando el pedal a la posición de mayor tensión —es decir, a la muesca más baja, próxima al suelo— se obtiene el sonido sostenido (en nuestro ejemplo, el La sostenido). Estas modificaciones de las notas por medio del pedal afectan a las notas correspondientes de todas las octavas.

Esta última característica supone el aspecto que más complica la escritura e interpretación de la música para arpa, al resultar modificadas todas las notas de ese nombre en toda la extensión del instrumento, ¿cómo ejecutar un intervalo armónico de 8ª aumentada, por ejemplo? En efecto, según lo dicho sería teóricamente imposible la ejecución del siguiente acorde:



Para resolver estos problemas, el arpista se sirve constantemente de la enarmonización. Así, el ejemplo anterior habría que resolverlo enarmonizando el Re sostenido como Mi bemol; el acorde sería ya perfectamente ejecutable, considerado de la siguiente forma:

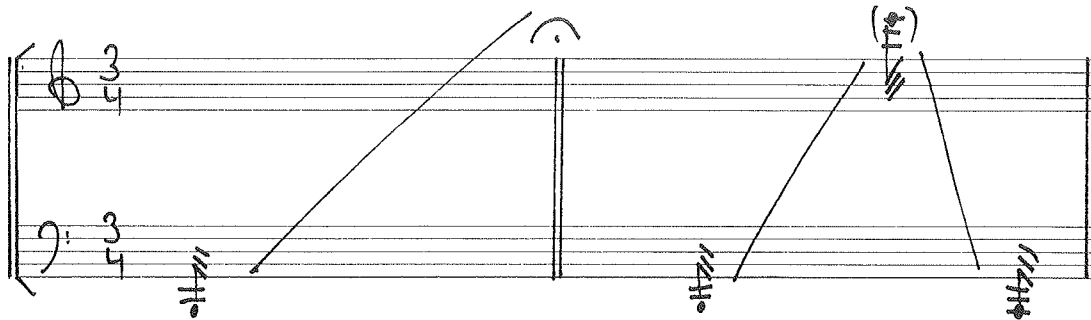
¹⁷⁵ Para mayor facilidad visual, las cuerdas Do son de color rojo, y las notas Fa, de color azul.



Se comprenderá que pese a la sencillez del «problema» anterior, otros casos menos sencillos complican notablemente el trabajo de estudio de los (¡las!) arpistas, pues en acordes complicados —y no digamos en música atonal— tienen que recurrir a veces a dos, tres o más enarmonizaciones. De ahí que el arpa sea uno de los instrumentos en los que la lectura a primera vista sea más complicada y requiera mayor experiencia¹⁷⁶.

El arpa se suele escribir a dos claves: Sol en 2ª para los agudos (mano derecha), y Fa en 4ª para los graves (mano izquierda). El arpista toca únicamente con cuatro dedos de cada mano (rarísimamente utiliza el meñique), lo que ha de tenerse presente en la escritura de acordes¹⁷⁷. También debe cuidarse la escritura de *trinos*, pues no todos son de buen efecto.

Un recurso del que se ha usado —y abusado— hasta la saciedad es el del *glissando*, de efecto muy rico en sonoridad; puede realizarse a una o a dos manos:



Los sonidos *armónicos* son también de una nitidez extraordinaria, y se obtienen pulsando la cuerda con el dedo pulgar, mientras el lateral de la palma de la mano roza ligeramente la cuerda en su justa mitad, por lo que el sonido resultante es el armónico 2, es decir, la octava superior del nota base de la cuerda. Se indica (como los armónicos en todos los instrumentos) con un pequeño cerito sobre la nota resultante.

Teóricamente pueden obtenerse otros armónicos superiores diferentes del 2, pero son muy poco utilizados (a veces, si acaso, hemos visto escrito el armónico 3, es decir, la 12ª de la nota base). Otra variante del sonido ordinario es el sonido *junto a la tabla* (o simplemente, *tabla*), de timbre más metálico y percutivo que el normal.

Terminaremos con una pequeña observación teórica: a veces surgen malentendidos por considerar que el arpa es un instrumento transpositor, afinado en Do bemol. Esto no es exacto: lo que ocurre es que para la mejor conservación del instrumento, cuando el instrumentalista no utiliza el arpa, deja los siete pedales situados en la muesca superior o de bemoles —para evitar tensión inútil a las cuerdas— lo que hace que, en efecto, la posición normal de reposo del arpa corresponda a la de Do bemol mayor. Pero ello no quiere decir en absoluto que sea un instrumento transpositor.

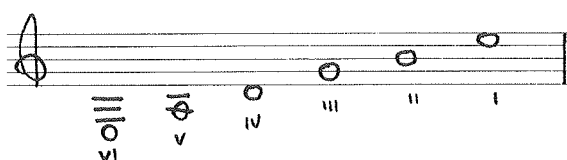
¹⁷⁶ Especialmente en música no tonal o no convencional, donde las formaciones de acordes atípicas complican extraordinariamente la lectura.

¹⁷⁷ Pues no son practicables en principio los acordes de más de ocho notas.

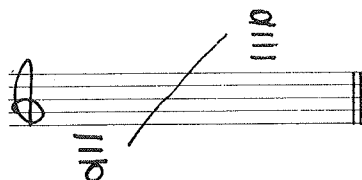
La guitarra

No es necesario describir aquí la forma ni funcionamiento de la guitarra, pues se trata de un instrumento difundidísimo. Tal difusión se ha debido, sin duda, mucho más a la música folklórica, ligera y popular que a la música de concierto; es evidente, no obstante, que en los últimos decenios este instrumento ha conocido un gran despertar a la música de creación, tanto como instrumento a solo como respaldado con orquesta. Como un instrumento más de la orquesta, no ha encontrado nunca su sitio, pese a los ilustrísimos casos de empleo orquestal sin duda por lo que desde siempre ha constituido su gran problema: la escasez de su volumen sonoro¹⁷⁸. Resumiendo: parece claro que en música de concierto la guitarra tiene su puesto como instrumento solista o en agrupaciones y salas muy reducidas.

Téngase presente —este es un extremo que con frecuencia se olvida— que la guitarra suena realmente una octava por debajo de lo que se escribe. El objetivo de ello es sin duda el poder escribir siempre utilizando una sola clave, lo que simplifica la lectura¹⁷⁹. Esta es la afinación (escrita) de cada una de sus seis cuerdas:



Y ésta, su extensión total:



La guitarra puede en principio ejecutar acordes hasta de seis notas, que se interpretarían rasgando las seis cuerdas del instrumento. Sin embargo, deben cuidarse mucho el tipo de acordes que se le encomiendan, porque no todos son practicables (cierto que esta limitación es común a todo instrumento polifónico).

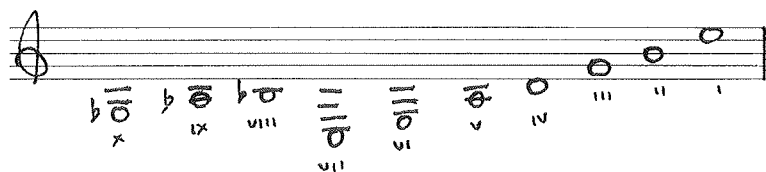
También con la escritura de trinos y trémolos ha de tenerse mucho cuidado en la escritura, porque no todos son de efecto nítido. Sin embargo, es instrumento de gran capacidad polifónica y contrapuntística, y en manos de buen instrumentista puede interpretar obras a varias voces, con perfecta nitidez de líneas. Los sonidos *armónicos* (tanto naturales como artificiales) son limpiísimos y de gran belleza.

Una variante de la guitarra tradicional que cada vez va encontrando mayor aceptación es la *guitarra de diez cuerdas*, que no difiere del tipo convencional más que en el número de cuerdas, pues en todos los

¹⁷⁸ Hoy día se emplea con alguna frecuencia el recurso de amplificar electrónicamente el sonido de la guitarra. Lo mismo ocurre, a veces con el clave.

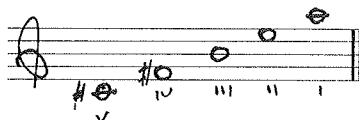
¹⁷⁹ De todas formas, Webern escribió siempre sus partes de guitarra en la clave real.

demás aspectos es idéntica a ésta. La finalidad del mayor número de cuerdas es únicamente el facilitar la digitación, pero apenas añade nuevas posibilidades de registro. Es, pues, una gran ventaja para el instrumentista, pero no aporta mayores novedades. Esta es la afinación (escrita) de sus diez cuerdas:



El laúd

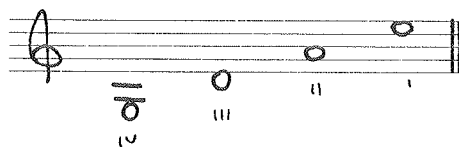
Son muy escasos los ejemplos de empleo en nuestro siglo del laúd como instrumento orquestal, pero por sus muy diversas utilidades de otro tipo, respaldados por la enorme tradición que posee este instrumento no deja de tener una cierta actualidad en nuestro tiempo. Ha atravesado muy diversas fases en su historia, pero el laúd moderno es de *caja de resonancia* en forma de media pera, *clavijero* doblado hacia atrás y un agujero o *rosa* en la caja de resonancia. También el número de cuerdas ha sido muy variable, pero el más frecuente es de 5, distribuidas así:



Suena una octava baja de lo escrito.

La mandolina

Algunas obras de concierto escritas en la primera época del serialismo¹⁸⁰ y un cierto renacer en los últimos años ha dado cierta «modernidad» a este antiquísimo instrumento, emparentado más o menos con el laúd. Tiene cuatro cuerdas dobles afinadas así:



Se ejecuta siempre con un *plectro*. Su volumen sonoro es también muy escaso, lo que condiciona sus tipos de intervención en agrupaciones instrumentales.

¹⁸⁰ Por ejemplo, mucha música de Schoenberg y Webern.

2. Instrumentos de cuerdas frotadas o de arco

A diferencia de los instrumentos de viento-madera y viento-metal, que han sufrido en las últimas décadas variaciones muy sustanciales en su construcción y mecanismo, y mucho más aún de los instrumentos de percusión, aún hoy en constante cambio, la familia de cuerdas frotadas o cuerdas con arco es una familia perfectamente determinada y precisa en su construcción y técnica desde hace muchos decenios.

En efecto, la técnica de construcción de instrumentos de arco alcanzó su más alta cumbre con las grandes familias de *luthiers*¹⁸¹ de los siglos XVII y XVIII (nos referimos a nombres tan históricos como Stradivarius, Guarnerius, Amati, etc.), y desde entonces han sido mínimas las modificaciones importantes en la anatomía de los cuatro instrumentos básicos de la familia; y no parece probable en absoluto que los próximos años vayan a deparar grandes novedades de este tipo. Otra cosa es que la técnica de ejecución sí haya progresado en estos últimos siglos, como lo prueba el que dificultades técnicas que antes sólo podían abordar los solistas privilegiados, hoy se le exigen sin problema a un músico de orquesta.

La familia de los arcos es, pues, ciertamente homogénea, y aunque evidentemente existen notables diferencias de técnica y posibilidades entre los cuatro instrumentos que la integran, su gran similitud de características nos aconseja que exponamos primero algunos de los recursos y posibilidades comunes a todos ellos —al objeto de no tener que repetirlos en cada uno de los cuatro casos— y después entrar en algunas breves particularizaciones individuales. Comencemos, pues, exponiendo los principales rasgos y posibilidades comunes al violín, la viola, el violoncello y el contrabajo.

Se trata en todos los casos de instrumentos de cuatro *cuerdas*¹⁸². Dichas cuerdas están sujetas por un extremo al *clavijero* (desde donde pueden ser tensadas y afinadas), y por el otro al *cordal*. La longitud de la cuerda que entra en vibración para emitir cada nota la determinan los cuatro dedos de la mano izquierda (el pulgar, en principio no se emplea), al deslizarse por el *mástil* o *tastiera*. La vibración de las cuerdas es transmitida a la *caja de resonancia* por medio de un *puente* ligeramente curvo. Las cuerdas son excitadas por medio de un *arco*, que consta a su vez de dos partes principales: la *vara* (madera que constituye propiamente la estructura del arco), y las *cerdas* (generalmente de crin de caballo), que son las que frotan propiamente la cuerda; estas cuerdas se pueden tensar por medio de un *tornillo* situado en la *nuez* del arco. Téngase presente que, aunque la calidad del instrumento propiamente dicho sea fundamental para el buen resultado sonoro, no lo es menos la calidad del arco que empleemos. El arco es de diferentes dimensiones y características en cada uno de los cuatro instrumentos.

La forma ordinaria de producir el sonido consiste en frotar el arco por una cuerda determinada, mientras que con un ligero vaivén de la mano izquierda (*vibrato*) obtenemos una mayor belleza vibratoria en el sonido resultante; eventualmente, y como también indicamos en los instrumentos de viento, puede ser interesante prescindir de tal vibrato, lo que produce un sonido más «frío» e inexpresivo. Es perfectamente posible el pasar el arco no por una, sino por dos cuerdas simultáneamente, y aun variar la afinación de una o de las dos simultáneamente, creando un cierto juego polifónico. (Quede claro, pues, que aunque sean en principio instrumentos monódicos, pueden crear sonoridades de auténtica polifonía, dentro de ciertas limitaciones, como se verá más adelante.) También es posible la emisión simultánea de tres y hasta de cuatro notas, pero en estos casos se hace imprescindible recurrir al *arpegiado*, más o menos rápido, debido a la imposibilidad de presionar tres o cuatro cuerdas simultáneamente siendo el puente redondeado.

¹⁸¹ Como sabrás, se llama «*luthiers*» a los fabricantes y conservadores de los instrumentos de cuerda.

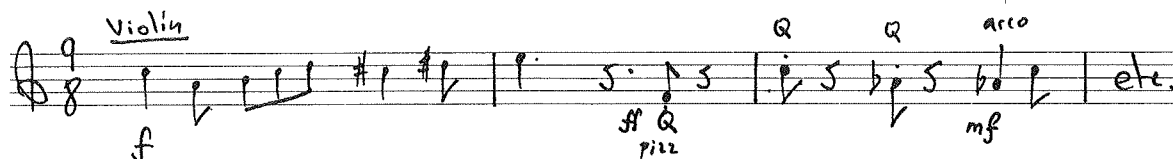
¹⁸² Aunque con la posible excepción de los contrabajos de cinco cuerdas, como luego veremos.

Es también recurso frecuente el pellizcar las cuerdas directamente con el dedo de la mano derecha (generalmente, el anular), prescindiendo del arco, lo que produce un sonido profundo y resonante en las cuerdas graves, y chispeante y juguetón en las agudas (*pizzicato*); admite una cierta rapidez de mecanismo.

Más raramente se utiliza también el *pizzicato* con un dedo de la mano izquierda, generalmente correspondiendo a una cuerda al aire; se indica en la partitura con una crucecita sobre o bajo la nota correspondiente.

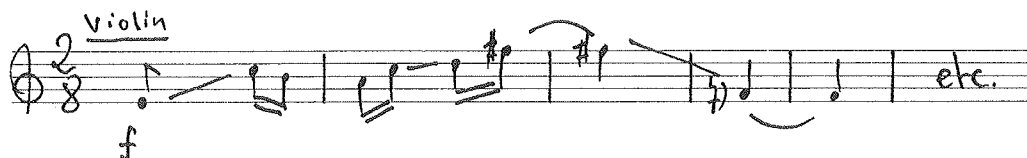


Cuando hablamos de *pizzicato a la Bartók* nos referimos a un *pizzicato* ordinario, pero ejecutado con tal fuerza que la cuerda choque contra el mástil del instrumento, produciendo un sonido adicional percusivo y metálico; por definición, se usa sólo en dinámica forte. Suele indicarse con el siguiente signo.



Tampoco queda descartado el frotar o percutir el arco sobre las cuerdas no con las crines, como ordinariamente, sino con la vara de madera, lo que produce un sonido débil pero incisivo y distorsionado que incluso en obras «convencionales» ha atraído a muchos compositores. Este recurso se indica en la partitura: *col legno*.

El *glissando* es también de muy sencilla y espontánea ejecución: el instrumentista no tiene más que deslizar suavemente sus dedos sobre una cuerda (o varias) ascendente o descendentemente. En música escrita, este efecto se expresa uniendo con una rayita las dos notas extremas del *glissando*, como es habitual en todo tipo de instrumentos:



Uno de los aspectos más complejos de la técnica de cualquier instrumento de cuerda es el de los *golpes de arco*, es decir, el de las distintas formas de atacar y articular un sonido. En casi todos los casos, este aspecto depende del comportamiento de la mano derecha, es decir, de la que soporta el arco. A este tema nos referimos a continuación:

Empecemos por decir que el punto normal de contacto entre el arco y la cuerda es a unos pocos centímetros del puente, casi a media distancia entre éste y la tastiera; cuando tocamos excepcionalmente *sulla tastiera*, el sonido se vuelve más opaco y sugerente, pero menos brillante. Si nos desplazamos hacia el puente, el sonido es progresivamente más metálico y frío; y si tocamos *sul ponticello* (casi sobre el puente), se distorsiona completamente el sonido noble del instrumento, pero resulta un timbre muy interesante, que ha atraído incluso a compositores clásicos.

Para una buena articulación, es muy diferente que el sonido se ataque con el *arco arriba* (o a la punta) o con el *arco abajo* (o al talón). Para indicar el primer caso, se emplea el signo ∇ y para indicar el segundo, el signo ∇ . Por ejemplo:



Como norma inicial (que admite frecuentes excepciones), una ligadura expresiva suele abarcar notas que deben interpretarse en el mismo golpe o sentido de arco. Todos los instrumentos de esta familia ligan perfectamente la mayoría de los intervalos, salvo algunas limitaciones. En general, el procedimiento de arcos, ataques y sentidos de arcos, etc. (*arcadas*), es toda una subespecialidad dentro del conocimiento técnico de esta familia, y sólo debe abordarla quien realmente conozca el tema a fondo¹⁸³.

El golpe denominado *balzato* (o *saltellato*) se obtiene rebotando el arco en las cuerdas, casi percusivamente; es muy utilizado para notas staccato, especialmente si son a gran velocidad. Otra articulación emparentada con ésta es el *gettato* o (o *geté*), en la que hacemos rebotar el arco bruscamente contra una cuerda y obtenemos no más de cuatro o cinco notas (siempre de la misma afinación), con un inevitable disminuyendo.

Muchas otras arcadas o golpes de arco característicos se emplean en estos instrumentos, pero ni es este lugar para entrar en grandes matizaciones, ni es posible matizar mucho en una explicación escrita, por tratarse de ejemplos que sólo su visualización y atenta escucha puede hacernos diferenciar.

También común a todo instrumento de arco es el procedimiento de la *sordina*, consistente en una pequeña pieza de madera que se coloca encajada en el puente, pinzándolo ligeramente, y apaga buena parte de las vibraciones que se transmiten a la caja de resonancia. Produce un efecto tenue y suave, eliminando toda posible estridencia armónica.

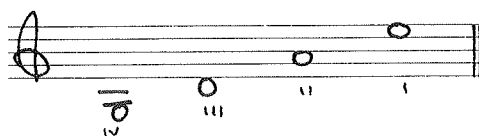
Capítulo aparte merece el estudio de los sonidos *armónicos* en los instrumentos de arco, al que ya nos referimos con alguna extensión en el tema 16 de este mismo libro.

Lo que antecede son, como dijimos, caracteres comunes a todos los instrumentos de arco. Nos referimos ahora brevemente a algunos de los caracteres peculiares de cada uno de los cuatro integrantes principales de la familia.

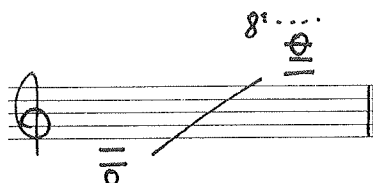
¹⁸³ Tanto es así que muy frecuentemente, en una obra orquestal no es el compositor quien indica los arcos de cada caso, ni siquiera el director de orquesta, sino un instrumentista especializado.

El violín

El violín es el instrumento más agudo de la familia. Sus cuatro cuerdas al aire se afinan así:



Su extensión común como instrumento de orquesta es aproximadamente la siguiente:



Pero en intervenciones para solista puede rebasarse sin miedo esta tesitura por los agudos, hasta sorprendentes extremos.

El instrumento extraordinariamente ágil y brillante. En la orquesta, los violines suelen hallarse divididos en dos grupos: *violines primeros* y *violines segundos*, de igual dotación numérica, a los que se encomiendan partes diferentes.

(para otros recursos, consulta la introducción a los instrumentos de cuerdas con arco)

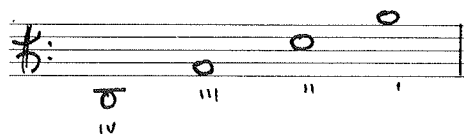
La viola

Básicamente es el mismo tipo de instrumento que el violín, pero al presentar mayor longitud y espesor de caja (incluso el arco es algo más grande), su sonido es más grave y sobre todo, más redondo, íntimo y tenue; todo ello configura un instrumento muy especial, atractivo por su delicadeza y nobleza de sonido.

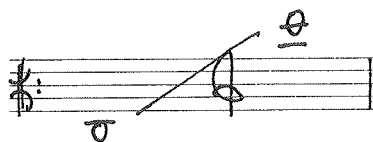
Pudiera parecer que a la viola sólo se pudieran encomendar papeles de simple relleno armónico y escasísimo protagonismo; de hecho, muchas veces ocurría esto en el pasado. Pero con el tiempo, fue encontrando su auténtico lugar como instrumento valiosísimo por su delicioso timbre y su disposición para pasajes cantabile.

La técnica de la viola no difiere esencialmente de la del violín, aunque las distancias entre las notas son, evidentemente, algo mayores. Antiguamente era muy frecuente el caso de instrumentistas que tocaban indistintamente ambos instrumentos. Aunque hoy se conserva algo de esa tradición, a efectos profesionales los violinistas y los violonchelistas suelen ser instrumentistas respectivamente especializados.

La viola es el único instrumento en uso que se escribe habitualmente en clave de Do en 3ª. Estas son sus cuatro cuerdas al aire:



Y esta, su extensión aproximada:



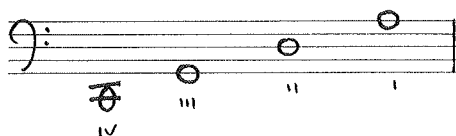
(para otros recursos, consulta la introducción a los instrumentos de cuerdas con arco)

El violoncello

Tradicionalmente se ha considerado que el violoncello (o cello) es el instrumento más «lírico» e «íntimo» de la familia de cuerdas; y aunque sus roles no deben limitarse exclusivamente a este carácter, es lo cierto que su timbre calidísimo y su tesitura «humana» le han cualificado como insuperable en misiones cantables y de cálido melodismo.

Sus partes se escriben principalmente en clave de Fa en 4ª, aunque para registros medios y agudos se suele recurrir a la de Do en 4ª y la de Sol en 2ª.

Esta es la afinación de sus cuatro cuerdas al aire:



Y ésta, su tesitura habitual en papeles orquestales:



Por la mayor longitud de las cuerdas del cello, la obtención de sonidos *armónicos* es aquí más cómoda que en los antedichos instrumentos, incluso en el *pizzicato*. No obstante, la agilidad general de este instrumento es menor que la de aquellos.

Recurso específico del cello —y del contrabajo— es el llamado *capotasto*, que consiste en utilizar excepcionalmente el dedo pulgar de la mano izquierda para aumentar las posibilidades del registro sobreagudo.

Desde hace unas décadas, el cello, que antiguamente se tocaba aprisionado entre las piernas del ejecutante, se apoya en el suelo por medio de una *pica*.

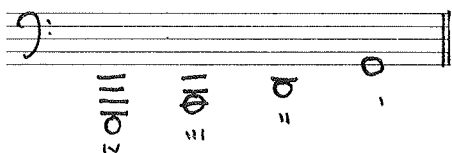
(para otros recursos, consulta la introducción a los instrumentos de cuerdas con arco)

El contrabajo

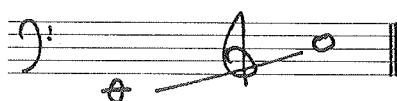
El contrabajo es, evidentemente, el bajo de los instrumentos de arco. Consta habitualmente de cuatro cuerdas¹⁸⁴, cuyos sonidos al aire son los siguientes:



Téngase presente que el contrabajo suena realmente una octava por debajo de su escritura, por lo que las referidas cuatro cuerdas suenan realmente en esta altura absoluta:



La extensión más prudente para su empleo en orquesta es, más o menos, la siguiente:



Lo antedicho para el violoncello es aplicable a éste su hermano mayor, con las limitaciones propias de su gran tamaño. Por ejemplo, el *arco* del contrabajo es muy pesado y no permite bien ciertas articulaciones o golpes de arco, o al menos no resultan muy limpios. Además, las distancias entre notas son aquí mucho más largas.

¹⁸⁴ Modernamente se utilizan contrabajos de cinco cuerdas. La quinta cuerda (afinada en el Do por debajo de la cuarta cuerda ordinaria) permite llegar una cuarta justa por debajo de la tesitura habitual, lo que posibilita al instrumento doblar siempre al violoncello una octava por debajo.

¹⁸⁵ Observa que el violín, la viola y el violoncello se afinan siempre por quintas justas, mientras que el contrabajo se afina por cuartas justas.

El *pizzicato* es de excelente sonoridad y resonancia, especialmente en el registro grave. Tanto es así que en el género del jazz es infinitamente más frecuente el empleo directo de los dedos que el uso convencional del arco.

También los *armónicos* son de limpiísimo resultado y perfecta afinación, debido a la gran longitud de las cuerdas. Tanto obtenidos con arco, como por medio del *pizzicato* son de extraordinario brillo.

Pese a la evidente falta de agilidad virtuosística de este instrumento, observarás qué grados de matices, sensibilidad y aún de lirismos pueden obtenerse en manos de un contrabajista experimentado.

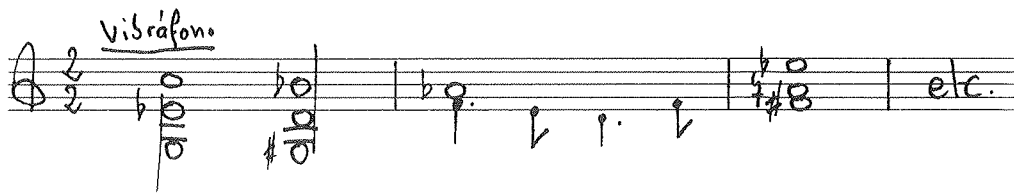
(para otros recursos, consulta la introducción a los instrumentos de cuerdas con arco)

TEMA 21: ESCRITURA DE LOS INSTRUMENTOS DE PERCUSION

De todas las familias instrumentales a que nos hemos referido en los cuatro capítulos anteriores, sólo los instrumentos de percusión presentan ciertas características en cuanto a su escritura y grafía que se escapan en alguna forma a las que se entienden como normas convencionales para el resto de los instrumentos. Por ello, el último capítulo de nuestro libro va a estar dedicado monográficamente a las particularidades de la escritura para este tipo de instrumental. Precisaremos antes de empezar que vamos a atenernos a la escritura convencional para percusión, no a la escritura que implique el conocimiento de grafismos modulares, anillos, sugerencias visuales o cualquier otro sistema que no esté previsto en lo que hemos trabajado hasta el momento. En el siguiente libro será cuando nos referiremos a este otro tipo de grafías, posteriores siempre a los años cincuenta, y que son además comunes a otro tipo de instrumental convencional.

1. Escritura para instrumentos afinados

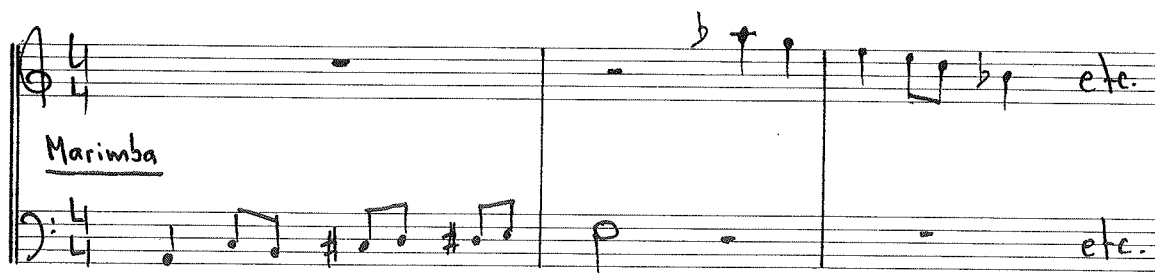
Comenzaremos por el caso más sencillo y común con todo tipo de instrumentos: la escritura para instrumental percusivo afinado convencionalmente, es decir, para xilofón, marimba, vibráfono, lira, campanas y crócalos afinados, como elementos principales. No tiene ningún problema este caso, pues debe resolverse como para otro instrumental cualquiera: utilizando un pentagrama normal y escribiendo en la clave adecuada:



La marimba, cuya extensión es más amplia, puede escribirse indistintamente en una sola pauta cambiando de clave cuando sea oportuno —como si fuera un fagot, por ejemplo—:



o bien, en dos pautas, como si fuera un piano:

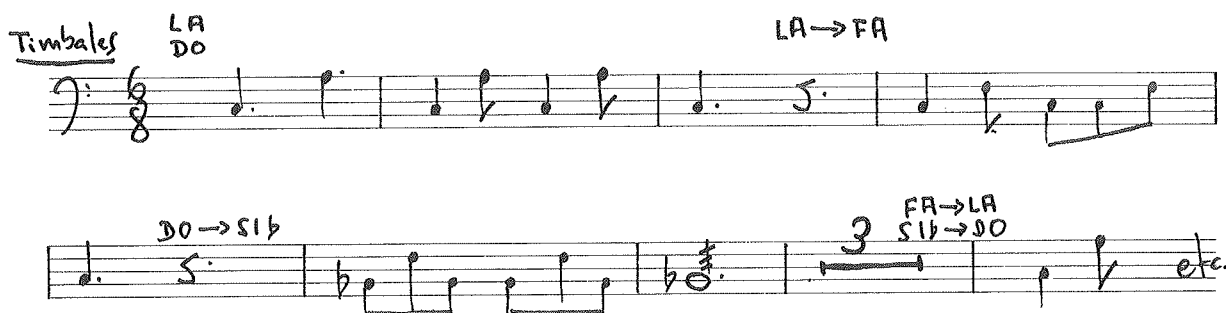


Respecto a la escritura de acordes, debe tenerse presente que, aunque estos instrumentos admiten perfectamente acordes hasta de cuatro sonidos¹⁸⁶, no deben emplearse pasajes de excesiva movilidad polifónica, que pueden llegar a ser inviables. Mucho cuidado especialmente con las campanas, cuya movilidad en acordes de tres o más sonidos es mínima. Incluso un solo acorde de tres sonidos es ya muy incómodo de realizar por un solo percusionista.

Tampoco la escritura para timbales presenta mayor problema, pues se utiliza para ello una sola pauta convencional en clave de Fa. Muy rara vez se utiliza armadura de clave; es preferible indicar las alteraciones en cada caso:



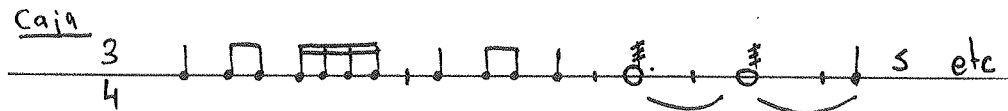
A veces, para facilitar la ejecución, el compositor indica la nota en la que debe estar afinado cada timbal y, en su caso, los cambios de afinación necesarios. Así lo hacemos, como ejemplo, en el siguiente pasaje:



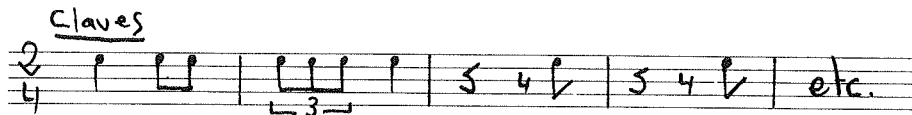
¹⁸⁶ Eventualmente, hasta cinco o seis, pero sólo en casos excepcionalísimos, y con una mínima movilidad.

2. Instrumentos de una sola altura

Como habrás observado, existe en la familia de percusión una serie de instrumentos que no sólo no están afinados convencionalmente, sino que no pueden emitir más que una altura de sonido. Es el caso, por ejemplo, del triángulo, la caja, el plato suspendido, el gong, etc. Para estos casos, lo mejor es servirse de una pauta de una sola línea, lo que abrevia la escritura y evita confusiones. Por ejemplo:



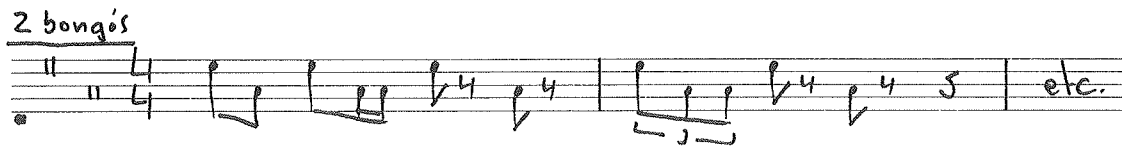
No obstante, si no disponemos de pautas de una sola línea, podemos utilizar un pentagrama convencional, fijando previamente una altura invariable, que puede ser, por ejemplo, el tercer espacio, la tercera línea, o cualquier otro. Debemos tener cuidado para no modificar la altura determinada en el comienzo:



A veces, es útil precisar al comienzo de la escritura para este tipo de instrumento cuál va a ser la altura del pentagrama a la que nos vamos a referir, lo que evita confusiones sobre si vamos a utilizar el pentagrama en una clave determinada o no. Estos signos pueden ser algunos como los siguientes:



Sin embargo, en este tipo de instrumental es muy frecuente que, aunque cada uno de los instrumentos empleados no pueda dar más que una sola altura, empleemos conjuntamente varios instrumentos del mismo tipo, para obtener variedad de alturas. Así, por ejemplo, aunque un plato afinado no pueda producir más que un solo sonido, es frecuente que empleemos dos, tres o cuatro platos suspendidos adyacentes, con lo que obtenemos dos, tres, o cuatro alturas diferentes del mismo tipo. En estos casos, muy habituales, debemos disponer de una pauta de tantas líneas como alturas diferentes estemos utilizando del mismo instrumento. Los siguientes ejemplos están pensados para dos bongós, seis cajas chinas y tres tomtoms, respectivamente:



Al igual que dijimos más arriba, si no disponemos de papel con este tipo de pauta, sino de pentagramas ordinarios, lo mejor es indicar al comienzo con algunos de los signos antes sugeridos cuáles van a ser las alturas que utilizaremos en el pentagrama para las diversas alturas de nuestros instrumentos. En estos casos, es muy aconsejable utilizar este tipo de precisiones previas, pues de no ser así podemos confundir al lector (y hacerle creer que estamos utilizando instrumentos afinados convencionalmente).

3. Instrumental múltiple, a cargo de un solo percusionista

En la composición para percusión, es muy frecuente el que un mismo instrumentista tenga a su cargo varios instrumentos, y de variadas técnicas, lo que requiere un tipo de escritura particular. Existen fundamentalmente dos tipos de escritura para estos casos:

La primera es la de escribir siempre en un solo sistema o renglón el papel real del percusionista, aclarando al comienzo de cada intervención a qué instrumento corresponde cada pasaje:



Una variante de esta fórmula consiste en crear un pequeño código al comienzo de la escritura, con signos convencionales para cada instrumento utilizado. Por ejemplo:

ρ	= toms
\times	= plato susp.
\square	= güiro
\blacktriangle	= triángulo

(Esta variante, sin embargo, es poco aconsejable, pues tiende a la disgregación de los sistemas de escritura, convirtiendo la escritura para percusión en un resultado del capricho gráfico de cada compositor o cada copista.)

La segunda fórmula consiste en mantener en todo momento la totalidad de pautas de cuantas corresponden a los instrumentos que maneja en total un mismo percusionista, y «rellenar» únicamente las que corresponden a cada intervención, dejando en silencio los demás:

Sin ánimo de entrar en juicios, nuestra preferencia se inclinaría en general —y salvo algún caso concreto— por este segundo procedimiento, mucho más claro y «visual» para el percusionista.

4. Las baquetas

Ya hemos dicho en el capítulo 18 que no sólo cada instrumento de percusión debe tocarse con sus baquetas adecuadas, sino que dentro de un mismo tipo de instrumento, el percusionista decide con qué baquetas debe tocar cada intervención en concreto. Para nuestro estudio, esto nos merece dos observaciones: la primera, de cara a los futuros compositores, se refiere a que cuando hacemos que un percusionista pase de un instrumento a otro en breve plazo de tiempo, debemos tener presente si puede tocar el nuevo instrumento con el mismo tipo de baqueta que el anterior. Si no es así, debemos dejarle el suficiente tiempo para cambiar de baquetas, y tomar las adecuadas para el nuevo instrumento. Así, por ejemplo, pasajes como los dos siguientes serían muy incorrectos, pues el nuevo instrumento no puede percutirse con las baquetas del anterior, y el compositor no ha dejado tiempo para el cambio: La conclusión será que el percusionista deberá tocar en el primer caso el gong con baqueta de madera, y en el segundo, la caja con baquetas de vibráfono, lo que es muy inadecuado, sabiendo además, en este último caso, que inmediatamente se le ha escrito un redoble en la caja con bordones, lo que resulta de pésimo efecto con este tipo de baquetas:

Handwritten musical notation for Xilo and Gong. The Xilo part is in 3/4 time, marked 'Vivo', with dynamics 'ff' and 'f'. The Gong part is in 3/4 time, marked 'f'. Both parts show a change of instrument without sufficient time for the performer to switch.

Handwritten musical notation for Vibráfono and Caja. The Vibráfono part is in 6/8 time, marked 'Andante', with dynamics 'p' and 'ff'. The Caja part is in 6/8 time, marked 'ff' and 'p'. Both parts show a change of instrument without sufficient time for the performer to switch.

Observa cómo los siguientes supuestos, correctamente escritos, tienen presente este intervalo de tiempo indispensable para cambiar de baquetas (o, en el caso de las claves, asir el instrumento con las dos manos).

Xilo *Vivo*

Gong

Yunque (A uno)

Claves

La segunda reflexión que debemos hacer sobre las baquetas es la conveniencia o no de reflejar en la partitura el tipo de baquetas con las que debe ser ejecutada cada intervención. Algunos teóricos prefieren hacerlo así en todo momento:

T. blocks *Vivo* (baq. madera)

(baq. fieltro)

(baq. goma)

Otros, sin embargo, prefieren dejarlo al criterio del percusionista. Nosotros nos inclinamos por esta actitud, que concede mayor libertad al instrumentista, y es, sobre todo, más realista, pues indicar hoy día, por ejemplo, «baqueta de goma» es como no indicar nada, porque en la actualidad existen en el mercado enorme variedad de baquetas de este tipo, desde unas muy duras a otras muy blandas. Sólo es imprescindible esta precisión cuando se quiere un efecto muy atípico y determinado: por ejemplo, que se realice un efecto especial con varilla metálica sobre un gong, o se percute, en otro supuesto, el vibráfono con baquetas de madera, cosa nada convencional:

Plato susp.

con varilla metálica

Vibr.

baq. madera
etc.

5. Efectos especiales determinados

Por último, precisaremos que no existe una grafía universalizada para otro tipo de efectos especiales concretos y sonoridades atípicas. No nos queda, pues, más remedio, que especificarlas con lenguaje escrito ordinario, según cada caso. Lo que sí se suele expresar con notación convencional es la duración, dentro del discurso musical, que debe tener ese efecto concreto. Veamos algunos ejemplos:

Timbales

Con monedas sobre los parches.
etc.

4 toms

En los aros
Ord.
f sub.
etc.

Gong

(Frotar con varilla por el borde exterior)
simile
etc.

De todas formas, debes tener presente que, aunque el percusionista es un instrumentista «muy especial» dentro de las formaciones instrumentales¹⁸⁷, ello no quiere decir que deban contemplarse sus intervenciones desde un punto de vista diferente al de otro tipo de instrumentistas convencionales. Se ha abusado hasta la desesperación de los efectos rebuscados en la percusión: requerirle para misiones casi irrealizables, encomendarle la ejecución hasta de 30 ó 40 instrumentos al mismo tiempo, etcétera. No es éste lugar para plantear las incoherencias compositivas y estéticas que ello suele implicar, pero sí para aconsejarte que, cuando escribas para percusión, te plantees si un efecto arriesgado y atípico tiene auténtica justificación musical, o es fruto de un inconsciente entusiasmo por «volver loco» al instrumentista de percusión. Ten siempre presente que un percusionista es un músico, no un artista de circo.

¹⁸⁷ Esto es muy cierto: el «ser percusionista» suele llevar aparejado una cierta manera de entender la misión de un instrumentista: el percusionista suele y debe tener una extraordinaria imaginación y curiosidad, especialmente por la tímbrica; ha de ser un constante investigador, etc.

A lo largo de los 21 temas que ahora terminamos hemos pretendido exponer en la manera más clara posible cuáles fueron las características básicas de uno de los períodos más importantes e interesantes —incluso diríamos, más decisivos— de la historia de nuestra música occidental. Sabemos bien que muchos temas quedan incompletos, apenas esbozados; también que hemos debido interrumpir algunas referencias históricas algo súbitamente por habernos adentrado ya en la segunda mitad de nuestro siglo, y ser ese período objeto de nuestro próximo cuaderno teórico. Pero diremos en nuestra justificación que muchos de los temas que hemos expuesto están tan interrelacionados con otras materias específicas (Armonía, Contrapunto, Orquestación, Organología, Acústica, Física, etc.), que hemos procurado contentarnos con los conocimientos que interesan a un libro como el nuestro, que no es más que de Teoría General de la Música. Por ello, hemos tenido especialísimamente presente el carácter didáctico y metodológico de nuestros planteamientos, y el no entrar en conflicto con la enseñanza de ninguna de esas otras ciencias particulares y especializadas.

Creemos sinceramente que si has podido trabajar todo lo anterior con detenimiento e interés, habrás obtenido una formación teórica importantísima para abordar, ya en el libro V A, el último tramo de las novedades teóricas de nuestra historia, que es, evidentemente, el que llega hasta nuestros mismos días.

Gracias por tu trabajo y por el interés que, estamos seguros, has dispensado a las páginas teóricas precedentes.

linea

© Copyright 1987 by José Luis Temes
EDICIONES LINEA - Santa Engracia, 104 - 28003 Madrid (España)
Depósito legal: M. 7.787-1987
I.S.B.N.: 84-85971-09-7
Impreso en España por FARESO, S. A. - Paseo de la Dirección, 5 - 28039 Madrid
Compuesto en JALME - Juan de Olías, 12 - 28020 Madrid
Supervisión de pruebas: Alvaro Guibert

9