

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
INSTITUTO DE LITERATURA ARGENTINA

DIRECTOR: RICARDO ROJAS

---

**CARLOS VEGA**

# LA MÚSICA POPULAR ARGENTINA

CANCIONES Y DANZAS CRIOLLAS

**TOMO SEGUNDO**

## FRASEOLOGIA

PROPOSICION DE UN NUEVO METODO PARA LA ESCRITURA Y ANALISIS DE  
LAS IDEAS MUSICALES Y SU APLICACION AL CANTO POPULAR

(Con 717 ejemplos musicales)

**VOLUMEN PRIMERO**

SECCION FOLKLORE

BUENOS AIRES  
IMPRENTA DE LA UNIVERSIDAD

1941

**INM**

**INSTITUTO NACIONAL  
DE MUSICOLOGÍA**  
CARLOS VEGA







**LA MUSICA POPULAR ARGENTINA**

**CANCIONES Y DANZAS CRIOLLAS**

**TOMO SEGUNDO**

**VOLUMEN I**



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
**INSTITUTO DE LITERATURA ARGENTINA**

DIRECTOR : RICARDO ROJAS

---

**CARLOS VEGA**

# LA MÚSICA POPULAR ARGENTINA

CANCIONES Y DANZAS CRIOLLAS

**TOMO SEGUNDO**

## FRASEOLOGIA

PROPOSICION DE UN NUEVO METODO PARA LA ESCRITURA Y ANALISIS DE  
LAS IDEAS MUSICALES Y SU APLICACION AL CANTO POPULAR

(Con 717 ejemplos musicales)

**VOLUMEN PRIMERO**

SECCION FOLKLORE

BUENOS AIRES  
IMPRENTA DE LA UNIVERSIDAD  
1941





## P R E F A C I O

El estudio de la música popular argentina me ha obligado a plantear problemas de mayor amplitud. Creo que está casi todo por pensar en materia de música popular, y que no se ha pensado lo necesario sobre la música misma. Por lo menos — y ésto con total certeza — la escritura musical es defectuosa.

Los estudios de notación antigua que emprendí hacia 1929 con el propósito de esclarecer las páginas del siglo xvii que publiqué en 1931, me familiarizaron con la idea de que el sistema de notación que usamos hoy no es otra cosa que la etapa actual de una larga lucha por la perfección del instrumento gráfico.

Una serie de viajes que realicé al interior de la Argentina, Bolivia, Perú y Chile a partir de 1931, me puso en contacto directo con añeja música de transmisión oral. La necesidad de anotar esas melodías populares de manera que su lectura tradujera lo que oí, me enfrentó con la evidencia de que los moldes fijos del sistema en uso, violentaban con frecuencia el sentido de los pensamientos apresados. Me consagré a observar las particularidades de la música tradicional, directamente y a través de mis versiones fonográficas, y empecé a descubrir, poco a poco, analogías de forma que prometían más amplias, hondas y constantes relaciones. Extremada la observación, varios centenares de canciones acabaron por confesar la coincidencia de sus frases en un corto número de formas. Busqué entonces la aplicación de un molde gráfico para cada una, y la base de un nuevo método quedó establecida. Rápida ojeada a las obras de los grandes compositores, me mostró en sus melodías las mismas fórmulas que hallé en el canto popular, y la extensión del nuevo criterio a la música culta me descubrió todo lo que había de inconsecuencia y azar en la escritura musical de que nos servimos actualmente.

Ocho años han corrido desde los primeros atisbos; ocho años de intensa consagración diaria al problema (1). Millares de páginas populares, millares de páginas

(1) A mediados del año 1933 tenía ya enteramente concebido el sistema que ahora expongo con detención. A instancias del director de la revista *Crótalos*, de Buenos Aires, órgano de la Asociación de Profesores Nacionales de Música, redacté a vuela pluma cuarenta y tres párrafos en que expuse la nueva tesis. Fueron publicados en dicha revista desde el segundo número (octubre de 1933) hasta el noveno-décimo (mayo-junio de 1934). En 1935 dicté en el Colegio libre de Estudios Superiores un curso de introducción al estudio de la música popular argentina en el cual dediqué diez clases a la explicación del método y a su aplicación; y en mi libro *Danzas y Canciones Argentinas*, Buenos Aires, 1936, p. 21, anuncié «la próxima aparición

cultas han sido analizadas y reescritas. Bien establecidas, en fin, las leyes a que obedece inconscientemente el creador, he podido formular el presente *corpus* de doctrina y crítica para la comprensión y escritura de la música y para el análisis de las composiciones cultas y populares.

Este tomo de *La música popular argentina*, pues, ha debido ser, por fuerza, un laborioso preámbulo metodológico.

Durísima fué para mí la comprobación de que la escritura usual era defectuosa. Se me abrieron dos caminos: emplear la notación tradicional y escribir mal a sabiendas, o imponerme la tarea de explicar el nuevo método, indiferente a los años que insumiría la reunión del material probatorio, sordo a las voces con que la propia impaciencia exigía la publicación de resultados y colecciones, insensible a las consecuencias de un trabajo desgastador por expectativa y por urgencia. La probidad eligió su camino posible.

Yo quería un método para el canto popular y nada más. Creí al principio que la notación europea, concebida para el canto gregoriano y desarrollada por exigencias de la música culta posterior, no habría previsto las complicaciones de la música popular en general o, por lo menos, las de la música popular americana; pero comprobé después que tampoco satisfacía a la música culta europea. Me vi obligado a dar gran extensión y vastas proyecciones al circunscripto proyecto inicial.

Clara ya en mi conciencia la idea de un amplio *ciclo mensural común*; bien comprobado que la melódica culta superior no difiere de la popular, cierro el abismo entre ambas y desde ese momento prefiero utilizar el conocido material europeo para documentar las fallas de la notación tradicional y para consolidar los principios del método. Así, un estudio sobre el canto popular americano empieza, curiosamente, por negar la escritura de la música europea y rehacer la notación de sus melodías sobre nuevas bases.

No me era posible, sino, transmitir lo que he visto, de frente a un panorama nuevo, espeso en decires. Y es porque nuestro método proporciona a la Musicología, por vez primera, hechos musicales que ofrecen, netas, para eficacia de la correlación, las formas de cada idea y la estructura de cada estrofa. De ahí que no puedan preverse las consecuencias de su aplicación. Se esclarece un ciclo mensural anterior al alba histórica, vivaz en el terreno folklórico, decadente en los ambientes superiores; la Etnomusicografía delimita el campo de sus ciclos más primitivos, en general, por contraste; la investigación de los cancioneros populares puede emprenderse a la luz de nuevos criterios; el estudio de las ideas

de un ensayo sobre la *frase musical*» — este tomo — como preámbulo de la obra. Y, por fin, en un *Estudio preliminar* que escribí para el *Cancionero Cuyano* de Alberto Rodríguez (Buenos Aires, 1938), hice nuevas referencias al presente trabajo y anticipé algunas observaciones sobre la notación de las especies populares criollas.

de cada autor y de cada época cobra aliciente inmediato; caben ensayos sobre la aparición sucesiva de las estructuras de los pensamientos musicales; el análisis de las formas de composición adquiere nuevas bases; la enseñanza consolida sus fundamentos teóricos; la lectura de notaciones antiguas reduce sus dificultades y, en fin, el perfeccionamiento mismo del método, como tal, puede concitar los esfuerzos de otros estudiosos. Mientras, tengo que explicarlo; volveré después a la música popular.

El plan de nuestra *Fraseología* es, de suyo, complicado. Una ojeada panorámica me parece útil para abarcar sus líneas generales.

Tenemos, sobre-mirando, dos grandes divisiones. La primera contiene la exposición del nuevo método y la negación del tradicional, con ejemplos tomados a los compositores cultos; la segunda aplica los principios adquiridos a varios cancioneros populares europeos.

El estudio metódico de las formas reveló, por contraste, la existencia de ideas *deformadas* por causas diversas — que se estudiarán —. Cada una de las dos grandes divisiones antedichas, en consecuencia, consta de dos partes: una trata de las *formas*; la otra de la *deformación*. Así:

MÚSICA CULTA	}	LAS FORMAS
	}	LA DEFORMACIÓN
MÚSICA POPULAR	}	LAS FORMAS
	}	LA DEFORMACIÓN

La extensión de las partes es desigual. El estudio de las formas, en la primera división, absorbe la casi totalidad del esfuerzo. En sus páginas — ya lo he dicho — expongo y aplico el método. Más de sesenta capítulos introducen a los detalles. Conviene al lector repetir sus consultas al índice, guía del laberinto.

Las partes siguientes, en cuanto suponen el conocimiento de los principios expuestos en la primera, son menos extensas.

La crítica de las teorías anteriores, que generalmente se coloca al principio, no podía hacerse aquí hasta después de haber expuesto el método nuestro. Siguen, pues, a nuestros estudios sobre la música culta, tres capítulos de crítica a la teoría tradicional, no tan completos como hubiéramos querido. Permítase-nos recordar el lento y minucioso trabajo que requieren la búsqueda, el análisis, la reescritura y el acondicionamiento gráfico de los ejemplos.

En la tercera parte extendemos la aplicación del método al canto popular, según nos lo presentan diversas colecciones europeas. No hemos querido utilizar para la ejemplificación los materiales recogidos por nosotros mismos; podría el lector haber sospechado alguna modificación involuntaria o subconsciente de nuestra parte, engendro de pasión u obsesión. Onerosas dificultades se levantan para recompensar nuestro exceso de probidad; que no es tarea simple ni empresa segura eludir las ajenas fallas de notación.

Finalmente abordamos el estudio de la deformación en la música popular; parte difícil para nosotros, materia que carece casi totalmente de antecedentes bibliográficos.

La explicación va dirigida a los lectores músicos de habla española y no precisamente a los especialistas. Una breve síntesis en un idioma de Europa central, publicada en alguna misteriosa revista musicológica, habría bastado a los musicólogos europeos y norteamericanos. He preferido la obra extensa, minuciosa, más rica en ejemplos que ninguna de su especie, para una correría inaugural de vocaciones, promotora de esfuerzos, orientadora en desvíos, o por lo menos, creadora de respeto hacia los trabajos de colección e investigación de la música popular, que muchos abordan a expensas de la exactitud.

Y ha sido escrita para músicos, porque supone en el lector todos los conocimientos teóricos tradicionales. Sólo a quien los posee puede hablársele de abandonarlos, sustituirlos o perfeccionarlos; de manera que hay que demoler mientras se construye. Por eso debo explicar discutiendo, redundando, combatiendo, muchas veces obligado a emplear palabras y a manejar conceptos que nuestro sistema rechaza y sustituye, pero que, por familiares al músico, abren el único camino de acceso a su mente.

Frente a lectores en quienes presumimos alcance y preparación dispares, de individualización imprevisible, ¡cuántas palabras inútiles para sobre-explicar lo que algunos van a comprender fácilmente, y qué parquedad en la exposición de lo que para otros resultará menos claro o más difícil!

He adoptado varias voces corrientes en los tratados de fraseo y con la misma acepción; pero he incorporado un repertorio de palabras nuevas, o usadas antiguamente, que tienen aquí el sentido que yo les doy ahora. El verbo *notar*, de *notación*, muy solicitado y más preciso que *escribir*, se hallará en varios de sus modos; la voz *oral*, extenderá su significado a la música no escrita producida por cualquier medio; y mientras algunas voces, como *pie* o *dipodia*, conservarán cierta relación semántica con las homónimas antiguas, otras, como *perfecta* o *imperfecta*, aparecerán aquí enteramente desvinculadas de su remoto sentido. Suplico no buscar a éstas y a las demás, el significado que podría inferirse de antecedentes o etimologías. Traducen en cada caso el concepto que les atribuyo, debidamente explicado. Y hago esta advertencia y pedido, para que no se enciendan confusiones y planteen discrepancias por simple cuestión de palabras.

Nuestro método viene probando su eficacia práctica desde hace varios años. Nace de la observación; se afina en el uso. Yo, como se comprenderá, lo he empleado en la escritura y análisis de mis colecciones de música popular y estoy profundamente convencido de la bondad de sus resultados. Pero hay más. Nues-

tra técnica pone en descubierto los elementos que determinan el particular carácter de cada cancionero vernáculo, y con su estudio metódico el compositor adquiere sólida base para la creación de melodías en estilo popular. Los compositores que trabajan bajo nuestra dirección han creado ya numerosas obras y las han escrito de acuerdo con el nuevo criterio. Intérpretes solistas y conjuntos orquestales han ejecutado esas páginas sin hallar inconvenientes en la lectura. Alguna vez tuvimos que oír al modesto instrumentista de orquesta la inocente afirmación de que esa música «estaba mal escrita». Es claro; y está previsto.

Este volumen irá a muchas manos. Pero sólo donde encuentre un espíritu libre y una atención encendida en simpatía depositará, íntegro, su costal de gérmenes. Porque la simpatía — cuya tolerancia desdeñamos — abre las recias compuertas del alma cuando llaman las ideas nuevas. Donde no halle calor será resistido. El prejuicio cumplirá su antigua función, y no tengo el propósito de asombrarme.

Vivimos de Europa. Su pensar y su sentir nos encantan. Acodados en el puerto, de espaldas al país, esperamos la última palabra de los pensadores, literatos y artistas de ultramar, con impaciencia de novios. Sin fe en nosotros mismos, sin esperanzas en nuestro esfuerzo, estamos alimentando uno de los grandes factores internos de nuestra esterilidad.

Hace cuatrocientos años que nos vienen de Europa las escuelas musicales, que imitamos, las normas teóricas, que seguimos, y los métodos de trabajo, que aceptamos sin discusión; nos movemos de acuerdo con la flecha de sus veletas. Con tales antecedentes, la idea de que un estudioso sudamericano pueda conmover las bases de la teoría tradicional resulta impensable. La montaña que levantaron en colaboración numerosas generaciones de teóricos europeos, seguirá cerrando el paso, inamovible, como una montaña de verdad.

El músico comprobará, al internarse en este libro, que estoy difundiendo nociones opuestas a las que adquirió en la niñez y tiene por definitivas después de largos años de práctica personal y verificada sanción de los más grandes teóricos y compositores del mundo. Yo también sé que me aparto; y sé que hay varios siglos de afirmaciones ratificadas por varios siglos de práctica. Es más. Yo mismo aprendí, apenas adolescente, esa teoría tradicional, y la practiqué en lectura y notación durante diez y ocho años. Cuando los estudios históricos me revelaron la insuficiencia de la escritura antigua empecé a dudar de la moderna. Eso es todo.

El lector incrédulo debe admitir, en principio, que la voluntad de trabajo puede darse en cualquier parte y en cualquier hombre; y aun debe tener por cierto que él mismo podría haber hecho esta obra si hubiese contado con la suma de circunstancias favorables que se dieron a mi alrededor.

Es inadmisibile que la crítica abrevie el esfuerzo que le corresponde porque

enfáticos párrafos de célebres teóricos afirman lo contrario que nosotros. Conocemos los párrafos y a los teóricos, autores de obras que llegan traducidas a las bibliotecas americanas con cincuenta años de atraso. Contra la paz del acuerdo, la discrepancia que se incubó en nuestro espíritu quiso trascender por imperativo de idiosincrasia.

No podrá juzgar nuestra labor quien nos haya leído en parte y con apuro. La superficial lectura de un capítulo no basta para desentrañar todas las proyecciones de la idea vertebral. Cada página define su contenido una vez leído el libro entero, y sólo una segunda, una tercera lectura, permite ubicar y valorar las afirmaciones parciales del sistema. Este tomo se extiende hasta desarrollar las bases, pero sus verdaderos alcances podrán ser abarcados cabalmente a través de otros libros míos, ya preparados, que seguirán a éste como su consecuencia y en su confirmación.

Muchos músicos están de tal modo atareados con la enseñanza que no tienen tiempo para estudiar. Esto no les impide emitir opiniones; bien que muchos se conformen con esa fama de agudeza crítica que se adquiere por la negación sistemática. Se explica que a nadie le agrada confesar que es precipitado, perezoso, inocente o ingrato.

No reconocemos derechos a la negligencia. Prevedemos que nos abandonará donde la complejidad del asunto exija algún esfuerzo. Esta obra, dedicada a los jóvenes diligentes, no puede resultar ameno pasatiempo de ancianos.

No faltarán quienes, por exceso de susceptibilidad, se adelanten en defensa de la teoría tradicional que aprendieron y enseñaron como todos, de buena fe; acaso se alce el orgullo contra nuestra humildad; tal vez se revuelvan, encrespados, intereses morales y materiales. No importa. Soy autodidacto y aprendí bregando. Sé que cuesta menos vencer los problemas de la ciencia y del arte que la resistencia de la generación precedente. Voy hacia todos dando, por cumplir con mi tierra y conmigo; y si espero futuras resonancias, es porque sé que hay estudiosos honestos e inteligentes, pródigos en la modestia del aprender y en el esfuerzo del añadir; y porque vienen nuevas generaciones entusiastas y encendidas, adelantando su fervor hacia campos de ensueño que están lejos, más allá de nuestra muerte.

## CAPÍTULOS LIMINARES

... he juzgado que era preciso seriamente acometer, una vez en mi vida, la empresa de deshacerme de todas las opiniones a que había dado crédito, y empezar de nuevo, desde los fundamentos, si quería establecer algo firme y constante... DESCARTES.





## SITUACIÓN DEL PROPÓSITO

I. Física y Música. — Fisiología y Música. — Psicología y Música. — Sensación y Música. — Percepción y Música. — II. Música. — Música y Creación. — Música, Pensar y Musicar. — Música y Frase. — Música y Notación. — III. Frase y Forma. — Frase y Musicar. — IV. Fraseología. — Fraseología y Rítmica. — Fraseología y Armonía. — Fraseología y Composición.

### I

Nos ha parecido conveniente apartar las cuestiones que asoman a nuestro camino y delimitar el campo de nuestro interés. Breves párrafos nos dejarán pasar hacia la música rozando apenas las disciplinas que se ocupan en estudiar los elementos que la sirven, los agentes que intervienen, los actos que la producen. Ante la música, compleja y ancha, diremos qué clase de hechos nos atraen; luego definiremos brevemente la materia que los trata y examinaremos sus relaciones con otras materias vecindadas.

FÍSICA Y MÚSICA. — El sonido no es la música. El sonido es, apenas, el resultado consciente de una impresión particular producida por la vibración del aire. Esta vibración es, desde que llega a los nervios, un estímulo; como tal, pertenece al mundo físico y es estudiado por la Física, que le consagra la parte llamada Acústica. Sólo por la necesidad de entendernos se puede hablar de una Acústica Musical. Esta disciplina se ocupa con la producción, trasmisión y características del estímulo que da la sensación auditiva, en cuanto fenómeno físico externo.

El conocimiento de tales procesos podrá robustecer la cultura general del compositor, pero no le proporciona dato alguno en cuanto creador de ideas, porque en nada de eso hay música. Ni ahora ni después vamos a hablar de Acústica.

FISIOLOGÍA Y MÚSICA. — Las vibraciones que constituyen el estímulo producen una primaria sensación auditiva y con ella un hecho de conciencia. Pero la conciencia obra a través de sus auxiliares, que son los sentidos, y éstos cumplen funciones cuyo detalle interesa a la Fisiología: excitación de los nervios sensoriales, trasmisión de la excitación al cerebro, excitación del cerebro.

La Fisiología Musical entretuvo mucho a los investigadores, desde Rameau y Mersenne hasta Helmholtz y Koenig, pero la música estuvo siempre fuera de tal especie de preocupaciones.

**PSICOLOGÍA Y MÚSICA.** — La Psicología es la ciencia del Alma; más modernamente, la ciencia de lo psíquico. Veremos después si la música es un producto de lo psíquico pero, con toda seguridad, no es precisamente lo psíquico.

La Psicología tiene estrecha relación con la música en cuanto debe estudiar el suceso psíquico que la engendra o aprehende; pero una disciplina que toma por objeto la música, ya producida, con independencia del acontecer anímico que la coloca en la conciencia, se diferencia de la Psicología en el objeto y en el rumbo.

**SENSACIÓN Y MÚSICA.** — La música llega a *ser* por medio de agentes sonoros que aquí, y por ahora, suponen ritmo. Ya hablaremos del ritmo. La conciencia advierte que la música *es* porque los sonidos llaman a sus umbrales y producen una serie de sensaciones. La sensaciones en sí no son ni los sonidos ni la música. Las sensaciones son una primera revelación de que llegan los agentes musicales.

**PERCEPCIÓN Y MÚSICA:** — La sensación de sonido (con sus cualidades, calidad de altura, timbre e intensidad) aparece en nuestra conciencia con otras muchas cosas: distancia, duración, pureza, experiencias técnicas (si las tenemos) etc., Esto es la percepción del sonido. Nada de eso es música.

## II

**MÚSICA.** — Cuando alguien pronuncia a nuestro oído sucesivamente los fonemas M. O. Z. A. R. T., vamos teniendo conciencia de tales fonemas sueltos y no ocurre nada más; cuando ha terminado, tomamos conciencia de seis fonemas, y de pronto, con gran velocidad, los reunimos y la sensación «Mozart» es percibida. Aparecen en nuestra conciencia numerosas relaciones: Mozart ha dejado de ser seis letras y aun seis letras reunidas, su imagen gráfica y aun su fonema, para convertirse en el nombre de un músico y promover en nuestra alma una confusa o distinta movilización de representaciones, incluso la de melodías que en la memoria dormían asociadas al nombre.

Un niño que estudia el piano intenta reproducir una melodía. Percute dos notas, otra vez, otra; ahora tres... Sigue ensayando. De pronto acierta y oímos seis. Con las últimas, una retención del movimiento, y después una pausa. Súbitamente nos iluminamos. Hemos tenido la sensación de una serie conclusiva y ahora ocurre algo nuevo: acabamos de aprehender una cosa que no son seis series de vibraciones, ni seis estímulos, ni seis excitaciones de los nervios sensoriales y del cerebro, ni seis sensaciones de otros tantos sonidos, ni seis percepciones,

ni seis calidades, ni seis timbres; acabamos de aprehender, de tomar completa posesión de algo entero y peculiar que no tiene nombre propio. De algo que es, ahora sí, específicamente, propiamente musical; cosa semejante a un pensamiento, pero de otro orden, de orden musical; algo así como un *pensamiento musical*. Ahora se trata de música; pero no de *toda la música*, que es la totalidad sonora, sino de su elemento predominantemente conceptual, básico: la melodía.

**MÚSICA Y CREACIÓN.** — Esta especie de pensamiento que ejecutó el niño me vino de afuera, pero no estaba potencialmente en el pentagrama porque sí. Alguien lo hizo y lo escribió.

¿Y si es el sujeto mismo quien hace el pensamiento musical? Ya no hay vibraciones estimulantes. El compositor ha intuído algo nuevo, una relación nueva, y la ha aprehendido. Yo no sé qué hizo y cómo hizo, pero desde el momento en que aprehende su pensamiento y adquiere conciencia de él, el aprehender y todo lo que sigue en su alma es igual al aprehender y a lo que sigue en el caso del pensamiento que le llegó de afuera.

No nos interesa aquí la creación, en cuanto acto psíquico, porque corresponde a la Psicología; pero conviene distinguir este acto.

**MÚSICA, PENSAR Y MUSICAR.** — La virginidad de nuestra materia nos enfrenta con el suceso psíquico del cual trasciende la Música sin una palabra especial que lo designe.

Podríamos hablar de un pensar «específicamente musical», pero correríamos el riesgo de producir, desde el principio, alguna confusión entre la especie del acontecer que produce música y el pensar que da pensamientos, pensamientos comunes.

Vamos a darle un nombre, aprovechando una palabra poco usada que parecía de antemano destinada a recibir este contenido: *musicar*. Bueno me parece que desde ahora nos familiaricemos con la idea de que el acto psíquico que produce música, el «musicar», es distinto del pensar, pues ni los elementos (la materia prima) que aquél maneja, ni el suceso en sí, ni la música, se asemejan a la materia, al pensar y al pensamiento ordinarios.

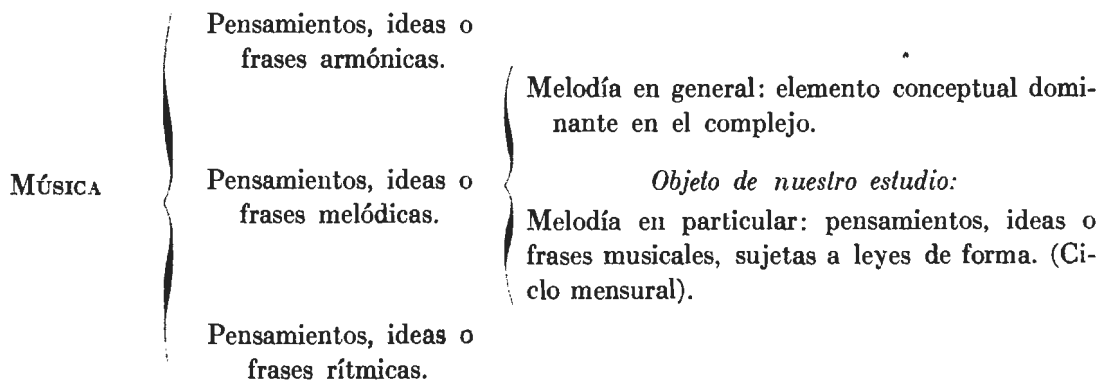
Habría que buscar, sin embargo, alguna referencia que nos aproximara a la comprensión del acto psíquico que produce música; y en tal obligación podemos decir que el «musicar», diferente de cualquier otro acto, es acontecer psíquico, y como tal presenta cierta analogía de naturaleza con el «pensar», que lo es también. Así, metafóricamente, pudo y puede hablarse del «pensar musical», pero ya se sabe en qué sentido.

La música, en fin, no es el acto psíquico, sino lo producido o aprehendido por él.

**MÚSICA Y FRASE.** — Producto del *musicar* es la *música*. Pero la voz *música* tiene muy amplia significación. Puede hablarse, sin metáfora, de música na-

tural, con referencia a la que produce el agua corriente en determinadas circunstancias; a la del viento cuando vibra al chocar contra objetos filosos o láminas movibles, al penetrar en cuerpos huecos, etc.; puede darse el nombre de música, propiamente, al canto de ciertos animales y, con más exactitud, a la música artística producida por el hombre. Pero aún es lato el sentido de la palabra música referida al producto humano. Música es el silbo del caramillo rudimentario y la Novena Sinfonía. En la música más compleja se distinguen corrientemente elementos melódicos, rítmicos y armónicos.

Toda música contiene ideas o pensamientos en un sentido amplio. Hay, pues, ideas melódicas, armónicas y rítmicas. Vamos a reducir el campo de nuestro interés: *aquí nos ocuparemos únicamente con las ideas melódicas. Pero no con todas las ideas melódicas sino con una clase especial de ideas que aparecen sujetas a leyes de forma.* Pensamientos musicales, ideas musicales propiamente dichas: *frases.*



Quede claramente delimitado el terreno de nuestras investigaciones.

Antes no quisimos acoger «pensar musical» porque teníamos intacta la palabra «musicar», descansada de los apretujones y deformaciones que las palabras sufren cuando son muy pensadas. Ahora adoptamos «pensamientos musicales», porque las precauciones de aquel parágrafo eliminarán equívocos y, sobre todo, porque tal nombre tiene dos siglos de aceptación, con el significado general de «producto del musicar», aunque con vago y cambiante sentido estricto. Adoptamos también, con el mismo sentido, la expresión «ideas musicales» por usual, aunque restringiendo y definiendo su significación corriente. Y, en fin, como sinónimo de ambas, *frase*.

Con clara noción de que en música se daba también fenómeno análogo al de orden lingüístico, los músicos tomaron la palabra *frase* ya a mediados del siglo XVIII. Generalmente adoptada después, sus derivados *fraseo* y *fraseología* rotulan diversos trabajos dedicados a estudiarla.

Creemos haber descubierto las leyes de forma de las frases. Si es así, resultará nueva la intelección de los hechos de que hemos extraído las leyes. Hechos viejos, incomprensibles.

MÚSICA Y NOTACIÓN. — Podemos crear, ejecutar o, simplemente, «oír» música sin conocer la notación musical. Luego, la notación musical no es la música. Esto parece demasiado claro, dicho así, pero en el ambiente musical, en los estudios críticos, en los trabajos históricos y en los ensayos técnicos, la confusión es tan densa, tiene tal arraigo tradicional, que nosotros consideramos imposible empezar nuestra exposición sin dedicar expreso capítulo previo a esclarecer el punto.

### III

FRASE Y FORMA. — La música se produce simultáneamente a expensas de dos órdenes, ya lo hemos dicho: el tonal y el rítmico, esto es, alturas y duraciones. En la idea musical el contenido y la forma son inseparables, porque son complementarios; pero, curiosamente, se puede decir aquí que la forma de la idea musical es *principalmente rítmica* y el contenido *principalmente acústico*, de altitudes.

Estamos admitiendo que las frases tienen forma, pero vamos más allá. Si las frases tuvieran una forma particular cada una, serían incomprensibles, supuesto que pudieran concebirse. Tal como si cada una de las palabras que pronunciamos fuera distinta, sin repetición. Las formas de las frases no son infinitas; muy al contrario, todo el repertorio de ideas sonoras de sentido concreto, se produce en un corto número de formas. Sobre ellas cabalgan altitudes capaces de variar infinitamente la idea musical; así, distintas palabras cambian el sentido de versos métricamente iguales.

Hay, pues, normas de conducta mental en que respaldar una ciencia de las ideas sonoras y, en consecuencia, un sistema científico de notación.

FRASE Y MUSICAR. — No deben confundirse. El musicar es una función real y la frase su creación de naturaleza ideal. Cómo produce el musicar es — ya lo dijimos — problema de la Psicología; nosotros nos quedamos con las frases, que son la cosa musicada, cuando ya han sido producidas, recién acabadas de musicar o al día siguiente, o cien años después, separadas ya del musicar que las produjo. Estos últimos casos presuponen la notación; sobre la notación tradicional expondremos nuestras reservas en capítulo especial.

Nosotros podemos definir, describir y escribir científicamente los pensamientos, ideas, o frases. La ciencia de las frases musicales recibe aquí el nombre de Fraseología.

### IV

FRASEOLOGÍA Y RÍTMICA. — Teóricamente, puede darse el *melos* más o menos puro, como en el estudio de las escalas; prácticamente, podría hablarse de ritmo puro, con referencia a ciertas percusiones sin altitudes; pero la frase musical es, necesariamente, melo-rítmica. La Fraseología, pues, abarca el estudio

del ritmo, en cuanto sirve a la conducción de las ideas; es decir, que no abarca toda la Rítmica. Se interna, además, en otros campos del complejo musical, pero no deja de ser, principalmente, un tratado del aspecto rítmico, porque sólo este orden produce la cantidad y variedad de relaciones que pueden justificar su carácter científico. La constancia de las escalas es demasiado grande para ser siempre útil; y en cuanto a las repeticiones del *melos*, son apenas *tópicos*, *diseños mínimos*, en el mar de lo variante, no obstante lo cual les está reservada la parte principal en la caracterización de los cancioneros y, con la armonía, la definición de las épocas históricas.

FRASEOLOGÍA Y COMPOSICIÓN. — De lo antedicho resulta que nuestra Fraseología es una *ciencia teórica de las ideas musicales* especialmente atenta al aspecto rítmico. Como reveladora de las principales leyes del pensamiento musical, proporciona a las ciencias de más amplia visión — la Historia, el Folklore, la Etnología — el moderno *criterio de forma*, sin el cual los estudios comparativos debían considerarse ilícitos. Como instrumento técnico tiene diversas aplicaciones, y no es poco importante su seguro análisis en las cuestiones jurídicas por derechos de propiedad artística.

La Fraseología se presenta estrechamente ligada a la composición, puesto que sus hechos son las propias composiciones musicales. Es — indiscutiblemente — una *ciencia normativa*, didáctica, en el mismo sentido y con los mismos alcances que la Armonía, es decir, que sin proponerse la imposición de moldes, dará al compositor y al intérprete conciencia de las estructuras más felices, y aun puede ayudar al músico creador cuando se dedica a pulir sus primeras intuiciones. Aparte las consecuencias de este tratado en la revisión de la teoría y solfeo elementales, yo me atrevo a enunciar la sospecha de que su estudio consciente puede iluminar, mediante complejos resortes, el momento mismo de las intuiciones creadoras. No hará genial a quien no lo era; tampoco hizo poetas la antigua Preceptiva ni pensadores la Lógica; pero hará, sí. Los «literatos» han encarecido demasiado la excelsitud de la intuición desdeñosa del estudio. En el extremo opuesto, no comparto la sentencia de que «el genio es una larga paciencia»; mi opinión se conforma con una ligera enmienda: «el genio es, *además*, una larga paciencia».

Al esclarecer las estructuras de las frases y sus relaciones en los períodos, la Fraseología enseña cómo se hacen las melodías. Es, exactamente, la primera parte de la Composición y, en cuanto se presenta aquí por vez primera, queda dicho que la teoría tradicional de la Composición, adoptada en todos los conservatorios del mundo, enseña capítulos de un plano superior sin haber conocido jamás los capítulos del plano elemental.

Sin embargo, este libro no quiere ser un tratado de Composición. Quiere *ser*, en primer término; difundir sus principios, dar a la Fraseología verdadero carácter de ciencia. Y luego, ceder el instrumento forjado, para el esclarecimiento de problemas musicológicos relacionados con el canto popular argentino. Con esta intención ha sido escrito; a pesar de eso, puede resultar, en manos del músico inteligente, un verdadero tratado elemental de Composición.

**FRASEOLOGÍA Y ARMONÍA.** — La Fraseología puede estudiarse independientemente de la Armonía. En la melodía sin armonización tiene su pleno campo. Se desentiende de los sonidos simultáneos.

La Armonía influye en las formas melódicas de tal modo, que determina la frecuencia de algunas fórmulas de frases, como las acéfalas. También influye en la disposición de las altitudes (ex terceras, y más, ex acordes), pero en todos los casos la Fraseología estudia el hecho dado como pura y simple melodía.

Dicho todo lo antecedente, espero que el lector y yo nos encontraremos ya en completo desacuerdo. Esta idea me anima a proseguir en procura de mayor alejamiento; porque armonizaremos al final.

## MUSICA Y NOTACION

¿Tenemos un sistema científico de notación? — Combinar los sonidos y el tiempo. — Confusión entre la música y su escritura. — Interpretación e intérpretes. — Las ideas no están en la escritura. — Hay formas; no hay normas. — La línea divisoria. — Imperfección del sistema actual. — Posibilidad de un método científico. — Sus alcances.

No puede haber ciencia, en música, si no se repiten los hechos confrontados; no puede haber confrontación si falta un repertorio de hechos fijos, depurados y acondicionados para que la mente ahinque su observación, analice y clasifique. De ese trabajo resultará el hallazgo de relaciones constantes, si las hay, y se inducirán las correspondientes leyes.

Pero la «materia» de la música y el plano en que se produce están muy lejos de proporcionar al investigador hechos concretos e inmóviles, sensibles a una observación objetiva sostenida. No sólo es invisible la música, sino que además se presenta *transcurriendo* de modo que, como e poema oído, sólo permite al estudioso la consideración y cotejo de un limitado número de recuerdos, si precisos como ideas, inasibles como forma.

La investigación sobre hechos musicales, pues, no puede hacerse sino a través de representaciones objetivas del fenómeno inmaterial. Tiene el estudioso, entonces, necesidad de acudir a un procedimiento que, después de establecer relaciones necesarias entre la idea y su representación, le entregue quieta y sumisa la imagen objetiva de las ideas musicales, es decir, música escrita, científicamente escrita.

Estas representaciones gráficas no son, precisamente, la música; pero manejadas por el lector músico, si son exactas, tienen la propiedad de fluir o desprender de sí mismas el hecho musical en el plano sonoro tantas veces como se desee, y así, acaba por establecerse tan estrecha dependencia entre la notación exacta y el hecho sonoro, que, aun no siendo la música su notación, puede estudiarse la música por intermedio de su notación vivificada.

A simple vista parece que no hay inconvenientes en todo eso: los artistas escriben su música; hay una notación musical. Ciertamente; pero es necesario que nos preguntemos antes si esa notación tradicional es exacta y si el investigador puede servirse de ella.



La invisibilidad de la música y el hecho de que para producirse necesite transcurrir, avasallando el silencio, sobre el filo en que lo porvenir se convierte en pasado, han dificultado su registro gráfico. Este registro ha preocupado al hombre histórico y aun al que llamamos prehistórico. Porque fué y es la música su preferido medio de expresión artística, y porque le importaba aumentar las propias con las extrañas experiencias, el hombre ha tratado de fijar la música, de apresarla para que no se mueva; ha querido con insistencia retener una imagen que pueda hacerse música de nuevo, mediante un sistema de signos que contenga en potencia el canto que sonó y se fué, para reproducirlo utilizando otro fragmento de tiempo un día después, una década, cien años después. El resultado de esa preocupación, mantenida por espacio de siglos, es la notación musical que se enseña en nuestros días.

¿Por qué la preocupación por conseguir un registro gráfico ha durado varios siglos? ¿Es que no pudo hacerse de una sola vez, en poco tiempo, como el *Esperanto*? Y si, como parece, fué labor de muchas generaciones, desarrollada siglo tras siglo, ¿cuándo los hombres dieron por terminado el trabajo, ya persuadidos de que habían dotado a la humanidad de un instrumento perfecto? ¿Fué el siglo pasado; la década pasada; el año pasado; ayer? ¿Tenemos noticias de que en un momento dado de la historia se haya concluído el trabajo de perfeccionar la notación? ¿O, al contrario, los hombres siguen todavía trabajando? ¿Es, entonces, imperfecto nuestro sistema actual de notación?

El discurso musical, descompuesto en pocos sonidos que no tienen muchas duraciones, podía registrarse. Apenas se explica uno que los teóricos hayan tenido que luchar durante los nueve siglos últimos para entregarnos el actual sistema de notación. Esto, si no encadenamos sus esfuerzos con aquellos otros, mucho más antiguos, que partían de principios distintos.

El registro de las alturas está prácticamente resuelto desde la creación de la pauta, a condición de que el músico lector realice, siguiendo la colocación de las notas en líneas y espacios, la gama cuya particular disposición tiene en la mente por tradición oral. Y como acaso parezca raro al lector esto de que los músicos aprenden la escala «de oído», nos detendremos en breve digresión. Las notas, en el pentagrama, dan nombres de notas, pero no intervalos. Nosotros sabemos de oído que *mi-fa*, *si-do*, son medios tonos, pero en la escritura no hay diferencia entre esos medios tonos y los tonos enteros. *Mi*<sup>b</sup> está sobre una línea, *fa* en el espacio inmediato, y hay medio tono entre ambos; *sol*<sup>b</sup> también está sobre una línea, *la* también en el espacio inmediato, y hay un tono. Si nuestro sistema hubiera sido pentatónico, habríamos escrito las terceras menores en línea y espacio inmediatos.

El registro de las alturas, repetimos, no ofrece dificultades en cuanto realizamos la escala aprendida por tradición auditiva.

El registro de las duraciones está igualmente resuelto gracias a la idea de

añadir al punto que indica la altura una pleca que determina la duración. Sólo hace falta que el hombre descargue sobre lo escrito su noción de la regularidad, su metrónomo natural; y además, su concepto de las velocidades musicales — noción y concepto extragráficos.

Alturas y duraciones, pues, *están* y *no están* escritas. Es decir, a eso que está notado tenemos que añadirle cosas que sabemos por aprendizaje oral. No está todo en la escritura, pero como leemos (con lo que añadimos), las altitudes y las duraciones, podemos servirnos de ella tanto para figurar lo que pensamos como para figurar lo que pensaron otros. Y si están las alturas y las duraciones, los *sonidos y el tiempo*, como dice la teoría corriente, ¿debemos creer que los músicos tienen una notación perfecta, una escritura científica que puede servir al investigador para su trabajo? Parecería que sí, porque la música, según la definición generalizada, *es el arte de combinar los sonidos y el tiempo*. . . ¿Es eso la música? Se ha dicho muchas veces que no.

Por el hecho de ponerse a combinar, a combinar «bien», como suele añadirse, parece que la música fuera una habilidad consistente en ordenar sonidos y duraciones, con el orden resultante por única finalidad. Sin embargo, nadie aceptaría que la poesía es el arte de combinar las letras; porque, en verdad, tanto la música como la poesía están fuera de ese menester culinario que consiste en agrupar notas o alinear letras.

Si el arte musical consistiera en coordinar sonidos, así, materialmente, como dice y enseña la teoría actual, no existiría la música fuera de la notación; y esto, no sólo es inexacto, sino que, al contrario, el arte musical ha existido sin notación desde sus remotísimos orígenes hasta fines de la Edad Media — abstracción hecha de ensayos antiguos sin sucesión —. Aún en nuestros días hay más artistas «analfabetos» que conocedores de la teoría.

Si el arte es combinar, quien combina es el artista. Pregunto aquí, con decisión, si el artista cuando concibe una idea musical, piensa en los sonidos y en las duraciones. Sé muy bien que la respuesta es negativa, o quien responde no es artista. El pensamiento musical se presenta límpido y resplandeciente a la conciencia del creador, en su gabinete, sobre su instrumento, en la calle, en el campo. Lo sienta, de pronto, por dentro. ¡Qué lejos está el alma iluminada, del pentagrama, de los puntos y de las plecas!

Pero luego el creador quiere escribir su idea, y entonces, ahora sí, piensa en las altitudes y en las duraciones.

La música se manifiesta por medio de sonidos o, interiormente, por sus equivalentes mnemónicos psicofisiológicos — canto mental —, es verdad; pero bajo ningún concepto es el artista un combinador de sonidos.

Cuando el músico está creando, no dice para sus adentros: «a este *sol* le voy a añadir un *fa*, ambos con duración de corcheas, y después pondré un *mi*», etc. ¡No! Si así fuera, no compondrían los analfabetos musicales, a cuyo cargo ha

estado, sin embargo, todo el desarrollo de la música anterior a la notación y todas las actuales escuelas populares. Tampoco crea el artista pensando en altitudes conforme a posiciones de instrumentos, porque puede ser músico simplemente cantor.

Como quiera que se mire, no hay en el artista un combinador de sonidos sino un hombre que piensa musicalmente sin preocuparse, cuando piensa, en los elementos que pueden dar fisonomía gráfica al producto de su pensar. Toda operación consciente sobre los sonidos y sus combinaciones es posterior al concepto vertido. Los músicos que desconocen la teoría, ni antes, ni después de crear, ni nunca, piensan en pautas y figuras.

La música, pues, no es el arte de combinar los sonidos y el tiempo. Nadie caiga en el error de creer que el músico, cuando concibe, aún sin pensar en la escritura, está combinando sonidos; el músico, cuando crea, está pensando simplemente; con más precisión, «musicando». El orador hilvana ideas sin preocuparse en juntar letras.

Se comprueba, una vez producidas las ideas, que su expresión resulta de una combinación de sonidos. El estudio de tales combinaciones para el registro y para la lectura de la música, es la ciencia de la notación, disciplina que establece — o debió haber establecido — relaciones fijas entre las ideas y los signos coordinados.

Definir la música como el arte de combinar sonidos es confundirla con su notación. Casi lo mismo que confundir la poesía con el abecedario.

La definición ha sido impugnada, es verdad, pero los propios impugnadores han permanecido fieles al concepto que entraña. Con esa o con otra definición, la confusión subsiste, y hoy, en los centros civilizados del mundo, apenas hay músico que piense en la música sin imaginar un pentagrama salpicado de notas, y aún se cree generalmente que la música es el papel escrito.

Típica es la afirmación de un crítico porteño de 1821, a quien irritaban las viejas tonadillas españolas: «Cuando se quemaron en la plaza pública los instrumentos de tortura, con esas tonadillas se hubiera debido encender la pira para que no volvieran a atormentarnos más». Esto escribió en *El Argos*; creía que eliminando los papeles desaparecía la música.

La adopción del instrumento gráfico, pues, ha eliminado y sustituido la noción de que la música es un producto del pensar. Cuando decimos que alguien «no sabe música», entendemos que no sabe la notación de la música; cuando alguien asegura que está «estudiando música», comprendemos que se dedica a aprender «la combinación de los sonidos y el tiempo», es decir, la teoría. Y si hay todavía quien nos diga que va «a oír música» es porque la música no se ve. Curiosamente, pocos creen que el verdadero aprendizaje de la música se realiza cuando la oímos.

El estudio de la música, tal como se entiende y practica en nuestros días, no es otra cosa que el estudio de las altitudes y las duraciones. El maestro enseña al alumno que un punto sobre o entre tal y cual línea del pentagrama representa cierto sonido; que tal pleca o vacuidad del punto, indica cierta duración con referencia a la unidad de tiempo; y que no hay nada que tocar cuando aparece un silencio. Otros signos aumentan la precisión en la altura (sostenidos, bemoles, etc.) o indican prolongaciones, reducciones, enlaces (calderones, articulaciones, ligados, etc.). La teoría concluye en la operación de combinar esos sonidos con sus duraciones dentro de trozos regulares llamados compases, y en la práctica de su lectura. Al cabo de todo lo cual, el músico estudiante sabe que a tal figura debe darle tal altitud, tal duración y acentuarla más o menos según el lugar que ocupa en el compás. Esto: lee compases; algo saldrá si los enhebra uno detrás de otro.

El músico está en presencia de una serie de notas, breves unas, largas otras, separadas por líneas divisorias cuya helada función métrica nada esclarece en cuanto a los pensamientos. Eso que tiene a la vista, sin embargo, son pensamientos musicales, pero ningún signo especial, ninguna disposición particular de las notas le indica dónde empiezan y dónde terminan esas ideas. Las ligaduras de expresión, tardías, son arbitrarias e incomprensivas; llegan cuando la noción de las ideas se ha perdido.

El músico debe entonces vitalizar esas notas con un instrumento, o con la voz, o mentalmente; debe tomar las figuras de la realidad gráfica y elevarlas al plano de las realidades sonoras, y entonces, cuando suenan, unir las, separar las, coordinar las al azar, para convertirlas en pensamientos musicales, en los pensamientos que, *a su juicio*, el autor quiso escribir.

Las ideas musicales, pues, se perciben cuando están de nuevo convertidas en sonidos, pero no en el papel. Así, *entre la notación y la idea sonora percibida, hay una conciencia de músico en función de entender.*

El solo hecho de que exista ese proceso de elaboración que convierte en ideas las altitudes y las duraciones notadas, está diciendo claramente que los pensamientos musicales no están en la notación. Admitir que existen *intérpretes* — nadie ignora su existencia — indica que *la página escrita suministra elementos convertibles en ideas, pero no el gráfico de las ideas mismas.*

Si hay que *interpretar*, si hay que entender después de haber leído, es porque la notación es incompleta, oscura y equívoca. Un gran intérprete, un intérprete «genial», es aquél que, a nuestro parecer, ha conseguido extraer de entre el farrago de figuras las ideas que el compositor creyó que escribía. Tanto en el trabajo del intérprete como en los fundamentos de nuestro juicio, obran experiencias orales, nociones extragráficas, principios de adquisición empírica que añadimos a la notación. A veces aplaudimos en el intérprete otra cosa que la traducción de la idea misma: vigor, calor, matices, mecanismo; todo esto en cuanto subraya y define las ideas tal como él las entiende.

El intérprete genial es un profesional que llena una función complementaria; es un músico que lee la música; un músico al cual atribuyen los críticos, a veces con razón, acierto en la tarea de adivinar lo escrito. La página que ha ejecutado está a nuestro alcance y nos suministra el material de que fluyen las ideas; sabemos tocar algún instrumento, pero, incapaces de resolver por nuestra cuenta el enigma del pensamiento notado, no tenemos más remedio que aprender «de oído» la idea que desentrañó el intérprete y repetirla con este o aquel aditamento accesorio. Así viven en los centros cultos miles de intérpretes de segunda mano — con medalla de oro otorgada por los conservatorios — que nunca fueron capaces de extraer directamente del pentagrama los pensamientos del compositor; así recorren el mundo intérpretes geniales difundiendo «versiones-normas» a fin de que la gente las retenga por audición para reproducirlas después con la música a la vista. Con frecuencia nos informamos de que los intérpretes, cuando están estudiando una obra nueva, llaman al autor, ejecutan la obra para que la oiga, y después le preguntan si eso que han tocado es lo que él quiso escribir.

Pensemos un instante en la poesía. Cuando el poeta escribe:

«El sol se oculta inflamado»

no vamos a su casa a preguntarle que es lo que quiso decir con esas palabras escritas. Y en el recitador (intérprete), aplaudimos el arte de decir, no la revelación de ideas que comprendimos muy bien a la primera lectura.

Entonces, ¿están las ideas musicales en las páginas escritas? ¿No resulta claro que los pensamientos musicales están más allá de su notación?

Todo el desarrollo histórico antiguo de nuestra grafía musical revela el propósito exclusivo de fijar alturas y duraciones. Unas y otras absorben el esfuerzo de los últimos siglos. Pero la idea de que el registro «material» no basta, tiene inconfesadas confirmaciones de no muy reciente fecha.

Poco después que la notación adquiere sus caracteres actuales aparecen los teóricos que pretenden dar normas para que el músico lector acierte a extraer de la escritura los pensamientos musicales que intentó fijar el creador.

Asciende entonces la palabra *frase* y amanece la disciplina llamada *fraseo*. Más tarde aparece una voz que quiere dar a tales preocupaciones categoría de estudios metódicos: *fraseología*.

Preguntábamos antes si los teóricos habían dado en fecha conocida término a sus empeños por dotarnos del instrumento gráfico. La respuesta se avecina si pensamos que la bibliografía sobre el fraseo de la música se enriquece a fines del siglo pasado y continúa produciéndose en el presente hasta la aparición de este libro, en que retomamos la palabra *fraseología* para darle nuevo contenido, mejor dicho, para darle contenido científico por vez primera.

Ya no se trata, como se vé, de dar mayor precisión al registro de las alturas y las duraciones. Ningún teórico de los modernos ha conseguido aumentar la exactitud en materia de altitudes y de prolongaciones. Como ayer, sabemos hoy determinar una altura con el punto en cierta línea o espacio, y con la pleca o vacuidad su duración relativa. No es eso. Los tratadistas quieren algo más: quieren extraer pensamientos musicales de esas figuras escritas y enseñar a escribirlos mejor. Los libros que se han publicado con tal objeto, pues, implican el reconocimiento de que las ideas no están en la escritura. Esos tratados son, en el fondo, suplementos a una notación musical que consiguió registrar todo menos la música, es decir, los pensamientos musicales; son, en esencia, las sutilezas del intérprete teóricamente ordenadas por el didacta.

El esfuerzo — aparte el período de la segunda mitad del siglo XVIII en que se documenta la inquietud con subsiguiente silencio hasta 1870 — se traduce al principio en impresionistas consejos de la experiencia, y adquiere después pretensiones de sistema.

Las obras que nos ha legado ese movimiento revelan dos preocupaciones: una trata de desentrañar, con la música de un autor a la vista, lo que el autor escribió; la otra discute al propio autor la exactitud de su escritura. Ambas demuestran lo mismo: la primera, que las ideas no están escritas, pues como sólo tenemos alturas y duraciones, hacen falta criterios extragráficos para coordinar las notas en función de las ideas que parecen contener en potencia; y la segunda, en cuanto discute al autor su escritura, prueba que el instrumento gráfico es imperfecto, pues aunque los autores hayan agotado el estudio de la teoría, hay discrepancia en la elección de los medios.

Pero la más evidente confirmación de nuestra tesis se da en el conocido hecho de que los propios teóricos discuten luego entre sí. De todo lo cual resulta claro que las ideas musicales son todavía hechos de trasmisión oral, como antes de la notación.

Pero, ¿qué discuten los teóricos al autor; qué discuten los teóricos entre sí? No son las alturas; las duraciones no son.

Admitimos que todo músico sabe fijar perfectamente en el pentagrama la altura de un sonido; admitimos también, en general, que los músicos aciertan a fijar sus duraciones. (Más adelante veremos cuándo y por qué no lo hacen.) Sin embargo, estamos familiarizados con las discusiones o comentarios sobre melodías «mal escritas». No decimos que la idea musical ha sido «mal concebida», «mal creada», por el músico. Concordamos en que cada cual es dueño de concebir malas o buenas ideas, pero no nos satisface su escritura.

Estamos en presencia de una melodía notada. El autor no la ha ejecutado para que la oigamos; no la hemos sentido nunca; puede tratarse de una obra del siglo XVIII. Leemos, realizamos las alturas y las duraciones escritas, hacemos

flotar los sonidos, los convertimos en pensamientos y, en seguida, nos revoltemos contra la notación misma de donde extrajimos las notas. ¿Y cómo, por qué decimos que esa canción que se nos presenta por vez primera no ha sido correctamente escrita?

Porque *hay formas*; porque los pensamientos musicales no se producen de innúmeras maneras diferentes, sino dentro de un reducido número de moldes. El teórico que corrige la canción desconocida, recuerda otras de análoga estructura que él escribe de otro modo. Está en desacuerdo con el autor, pero otros teóricos están en desacuerdo con él. Además, como un mismo autor escribe unas veces bien y otras veces mal, resulta que cada uno está en desacuerdo consigo mismo.

De todo lo cual se induce que las formas no son claramente distinguidas; que, por eso mismo, la teoría tradicional desconoce la manera de escribirlas sin discusión; que tenemos signos cuyo empleo es arbitrario y confuso.

En efecto; algo hay en nuestro sistema que los músicos y los teóricos no manejan bien. Claves, puntos y accidentes, sirven para la altura. No se discuten las alturas. Barras, plecas, signos de compás, puntos varios, silencios, etc., sirven para las duraciones. No están en discusión las duraciones. Por eliminación ha quedado en descubierto un signo que está entorpeciendo la escritura de la música: es la línea divisoria. Tenemos que hablar de ella.

Hemos dicho varias veces que el objeto esencial y único de la notación ha sido hasta hoy el registro de las alturas y las duraciones. Evidentemente, las figuras solas no pudieron cumplir enteramente su misión y los teóricos idearon signos complementarios: los accidentes, para las alturas; y otros signos de larga evolución, que son nuestras actuales líneas divisorias, para las duraciones.

La línea divisoria es, estrictamente, hasta el siglo pasado, un signo destinado a facilitar la lectura de las duraciones. Dejó de ser indispensable cuando se fijaron claramente los valores. Si la eliminamos podemos leer lo mismo. Hay compositores que no la usan.

La idea de tales líneas complementarias tiene cerca de mil años. Estos signos evolucionan o se reinventan y, a través de las tablaturas, cobran su aspecto moderno en el siglo xvii.

No vamos a hacer la historia «física» de la línea divisoria; nos preocupa la historia de su sentido, de su objeto. Se creó admitiendo su posible utilidad para la agrupación de valores, es decir que fué total su indiferencia por los pensamientos musicales registrados, y así corrió largos siglos.

En verdad, hubo también a fines de la Edad Media y hasta el siglo xvii otra clase de líneas de aspecto análogo a las divisorias actuales. Empleadas sin regularidad, separaban uno, dos, tres o cuatro versos (de la poesía) y, de paso,

sin proponérselo, indicaban la terminación de las frases musicales allí donde su final coincidía con el texto. No creaban acentos.

Nótese bien que esta antigua línea ya no busca el ajuste de las duraciones; se trata indiscutiblemente de un verdadero signo de comprensión, ahora sí con función accesoria de esclarecer y revelar pensamientos musicales, así fuera indirectamente y sin empleo regular o sistemático. Pero es tan grande el infortunio de la música, que aquellas líneas no prosperaron. Las otras, las divisorias actuales, mecánicas, incommovibles, las expulsaron. Entonces se anubló la idea de escribir lo único que interesa escribir: la música, es decir, la ideas musicales, posiblemente porque ya no existía conciencia de ellas.

Quedamos, pues, en el siglo xvii con líneas divisorias de intención cuantitativa, numérica. Pero en el siglo siguiente se descubre que las notas no tienen la misma levedad, el mismo peso, idéntica fuerza. Entre las líneas divisorias han quedado automáticamente, trozos regulares de pentagramas con suma igual de valores. Florece entonces una absurda teoría de los compases, y la línea divisoria empieza a adquirir el valor complementario de un signo de acentuación. Ahora, otra vez, se reacciona contra una escritura de frías alturas y duraciones; parece que la línea va a convertirse en un signo de comprensión; se piensa de nuevo en las perdidas ideas; se piensa en la música.

Pero esta línea que cobra la función de acento está inmóvil: carece de flexibilidad; debe caer cada tantos valores. Lógicamente, aparecen signos de acentuación sueltos y la línea divisoria llega a nuestros días con significado equívoco: la mitad de los músicos cree que no acentúa y la otra mitad dice que no divide. ¡Error! Desde el punto de vista de las ideas musicales, realiza las dos cosas: divide donde no corresponde; acentúa cuando no debe acentuar. A veces, sin que el compositor sepa cuándo y por qué, divide y acentúa bien.

Son muchos los autores que emplean la línea divisoria como un signo de acentuación. Los más difundidos teóricos modernos creen que debe utilizarse para crear acentos, pero ninguno de ellos abandona la idea de que la línea, además, divide el discurso en partes iguales.

El compositor, que a consecuencia de una tradicional enseñanza errada no sabe a ciencia cierta cuales son los acentos naturales de la idea musical, distingue, sin embargo, algunos. El acento terminal le resulta claro; a veces, también el acento inicial, sobre todo cuando hay anacrusis. En uno u otro pone la línea y las demás caen regularmente cada tantos valores. Ya veremos las anomalías a que dan lugar los corrientes errores en que incurre.

Cuando coloco postes de teléfono me interesa la suspensión de los hilos que ajusto en ellos con vistas a mis comunicaciones; jamás pienso en la parte de terreno que queda entre los postes. Al emplear las líneas divisorias no se debió pensar nunca en los trozos que aparecían entre una y otra, es decir en los compases. Sin embargo, cuando el empleo regular de las líneas dejó a la vista, en los compases,



cierta constancia en la agrupación de valores dentro de ellos, la teoría viró en redondo hacia la idea de estudiar las posibles combinaciones de esos valores en el compás. Una monstruosidad lógica. Lo mismo que estudiar las actitudes humanas que caben en cada cuadrado de película cinematográfica, sin atender al movimiento que resulta de la sucesión.

El compás, consecuencia imprevista de la línea divisoria, no debió tener sino un papel subalterno en la aspiración a registrar pensamientos musicales. Se convirtió, sin embargo, en un ente autónomo, que parece, en la enseñanza moderna, el verdadero fin de la escritura. Se nos enseña a llenar compases y a ponerlos uno al lado de otro. Algo saldrá de ahí; el intérprete se encargará de eliminar lo que tanto trabajo nos costó aprender.

Hay compositores que después de escribir sus ideas se ponen a contar los compases. Por inexplicable aberración, el número debe ser par; si resulta impar, añaden otro y lo llenan de notas, calculadamente, en frío. Sus ideas no le importan; le importa el número de compases. Si el pensamiento termina en la mitad del último compás, el compositor rellena lo que falta. He aquí el instrumento gráfico dominando al pensamiento; he aquí el pensamiento desplazado por la notación.

La mayor parte de los músicos nacen, viven y mueren sin saber qué cosa son, concretamente, los pensamientos musicales; y la menor parte — unos pocos compositores, intérpretes y teóricos —, creen que los distinguen bien. Pero apenas relacionamos dos frases señaladas por el mismo músico, comprendemos que su idea de la frase es arbitraria y equívoca. Buenas pruebas de esto daremos aquí.

La verdadera causa de este ambiente en sombras es que, desde hace siglos, y a consecuencia de una notación defectuosa, los músicos de Occidente han perdido en buena parte la conciencia de los pensamientos musicales.

Cuando el creador actual aprendió música a fuerza de oírla, tenía por fuente y base de sus experiencias auditivas un capital de *música escrita*, es decir, de signos que indicaban alturas y duraciones, pero no ideas musicales; cuando el intérprete hizo las prácticas mecánicas y abordó la interpretación, no pudo recibir otra cosa que figuras, no pensamientos. Los maestros de ambos, y los maestros de los maestros aprendieron en las mismas condiciones; de todo lo cual resulta que la notación, al colocarse como una valla entre la música y los músicos, ha oscurecido el auténtico resplandor, el contenido y el sentido de las ideas musicales, tanto como ha debilitado la corriente oral en los centros cultos, pues solo en las épocas anteriores a la notación y en las zonas actuales donde no se conoce la escritura, la música fué y es aprendida, creada y transmitida como lo que es específicamente, como un producto del musicar, no como un escribir mal.

El creador intuye ideas, por reproducción variada de las ideas que ha adqui-

rido por audición, pero no tiene conciencia de ellas en cuanto no tiene conciencia de sus formas. Escribe, pues, alturas y duraciones, como le enseña una teoría tradicional que, si conoce relaciones entre los sonidos y su grafía, ignora relaciones entre el pensamiento y la forma escrita.

Así se explica que discutan lectores, compositores y teóricos, unos con otros o entre sí. De ciento cincuenta años a esta parte los músicos se han dado cuenta de que, aparte las alturas y las duraciones, hay algo más que registrar al escribir, algo que interpretar al leer. Una cosa estorba: la línea divisoria. Maestros la han menospreciado, compositores dejaron de usarla, intérpretes prescindieron de ella.

De lo dicho parece desprenderse que para arreglar las cosas basta con un discurso sobre las líneas divisorias y una propuesta para colocarlas de otro modo; y no es eso. Hace más de un siglo que la línea divisoria preocupa a los teóricos, y aunque el problema no parece difícil, nunca acertó nadie a proponer alguna solución afortunada.

Y es que la línea divisoria no es la causa esencial de las dificultades; las dificultades provienen de profundos errores que afectan el planteo mismo de la notación.

Todos los teóricos que han hecho crítica de las páginas escritas por otros; todos los que han rechazado tal o cual detalle o propuesto alguna modificación, se han producido siempre respetando las bases de la teoría tradicional. Albañiles reparando detalles en la torre de Pisa...

La teoría tradicional no debe corregirse en detalles. Toda la teoría de la música, con la notación que implica, debe pensarse de nuevo desde los cimientos, sin abandonar los signos consagrados, por supuesto. Es decir, que este trabajo, nuestro método, no es, precisamente, un «nuevo método», sino una nueva coordinación de los elementos gráficos usuales sobre *nuevos principios*. Por eso cualquier músico puede leer, sin esfuerzo, la música escrita por nosotros, pero no podrá escribirla sin detenido estudio previo.

La música sigue siendo el arte de los pensamientos musicales, más allá de la conciencia del artista. Siempre fué un arte «oral»; ahora también. La notación es un instrumento imperfecto. El creador no puede registrar sus propias ideas; el intérprete tiene que adivinarlas.

La notación actual, ubicada entre el creador y el intérprete, ignora la grafía del pensamiento, pero marcha del uno al otro como un analfabeto con una carta. Con una carta equívoca.

En el estado de los conocimientos de la teoría tradicional, la notación exacta es una aspiración; de ninguna manera es una realidad. Se ha opuesto a su ideal un antiguo y profundo desvío que, cada vez con más empeño, considera objetivo y fin propios el registro de los sonidos coordinados en el tiempo, dentro de compases, y no los pensamientos musicales que deben fluir de esas figuras coordinadas. La propiedad de expresar pensamientos pues, no está hoy en la notación sino en

la aptitud de aquellos lectores capaces de añadir a las constancias gráficas la suma de sus adquisiciones empíricas. Vaguedad, incertidumbre, tanteo.

El esfuerzo del hombre por elaborar un sistema gráfico inequívoco, en fin, no terminó el siglo pasado, ni el año pasado, ni ayer; no ha terminado todavía. La teoría actual, que enseña a fijar alturas y duraciones, es la habilidad de combinarlas, de ningún modo la ciencia de registrar los pensamientos musicales; no da un sistema que proporcione a los músicos relaciones fijas entre las ideas y su forma gráfica, pues queda un margen en blanco que debe llenar el intérprete con su personal experiencia auditiva de los pensamientos.

Y aquí podemos añadir, de paso, que si esto ocurre hoy, es fácil imaginar lo que habrá ocurrido en épocas pasadas. Dos o tres siglos atrás, la lucha por fijar las alturas y las duraciones era mucho más recia y menos afortunada. La grafía de las páginas antiguas está muy lejos de revelarnos, como hoy, alturas y valores. Además, carecemos actualmente de la experiencia auditiva con que los lectores coetáneos vivificaban su música escrita. Es una ingenuidad leer textualmente aquellas notaciones. Solo el candor puede creer en la exactitud de una historia elaborada a base de documentos defectivos. Una «historia de los papeles notados» no es una historia de la música. Habrá que ver si dentro de doscientos años los músicos pueden añadir a nuestra escritura la perecedera experiencia auditiva de nuestros intérpretes; y ésto ahora, que tenemos bien fijadas las alturas y las duraciones.

Podrán seguir los compositores, si les place, escribiendo lo que pueden; podrán los intérpretes, si gustan, continuar adivinando; podrá el joven profesor de solfeo y ejecutante, seguir aprendiendo «de oído» lo que tiene «escrito» a la vista, pero la investigación de los hechos musicales exige representaciones gráficas inequívocas, y por eso el sistema de notación que actualmente manejan los artistas no puede prestar mayor servicio al musicólogo.

No tenemos un verdadero sistema científico para la escritura de las ideas musicales.

Hemos dicho que una ciencia de las ideas sonoras y — su consecuencia — un sistema científico de notación debe fundarse principalmente en fenómenos de orden rítmico. Veamos.

Tres notas, articuladas de cierto modo, pueden contener un pensamiento musical. Cualquiera de esas tres notas, sustituida por otra de diferente altura, convierte el pensamiento anterior en otro distinto. De modo que si ascendemos o bajamos los sonidos de unas y otras podemos obtener muchos centenares de pensamientos distintos. Y si en lugar de tomar tres notas reunimos cuatro, cinco, ocho... y les cambiamos las alturas, formaremos centenares de miles de pensamientos, todos con distintas altitudes. Así, cada combinación de alturas constituiría un caso particular, no repetido; y como sólo puede haber leyes o normas

cuando los fenómenos se repiten, todo intento de agrupación y estudio de las altitudes es sencillamente imposible. Se ensayó, en Europa algo muy general sobre constelaciones rectas, onduladas, etc.

Tres notas, entonces, tres negras, nos dan muchos centenares de pensamientos con sus alturas distintas; pero en todos esos centenares de casos las tres negras son tres negras, es decir, que todos esos casos tienen algo de común: las duraciones, el orden rítmico.

Toda melodía transcurre sujeta a dos órdenes: el tonal y el rítmico. Un estudio científico de la melodía puede hacerse únicamente sobre el orden rítmico. Es lo que han intentado hasta hoy los tratadistas del fraseo; es lo que hicieron los tratadistas de la poesía. No se puede operar sobre la cambiante minucia de las altitudes sino sobre las relaciones numéricas constantes de sus valores. Nuestra fraseología es, como todas las de su género, un tratado de rítmica, principalmente.

Las formas de que hablamos, pues, son formas rítmicas. Son éstas las formas oscurecidas por la notación en el papel pautado y en la conciencia de los músicos, pero, en cuanto la idea musical se define por una relación de valores inseparable de las altitudes, la pérdida de las formas rítmicas determina la inconsciencia de las ideas musicales.

Un tratado de melódica, en nuestros días, tiene que anticiparse a reconocer la limitación de su alcance y aplicaciones.

Todas las historias de la música que se han publicado, son historias de la «música culta superior». La música culta de nuestros días es arte de numerosos sonidos simultáneos. Ha interesado a los historiadores rastrear en el pasado los caminos por los cuales llegó al moderno grado de complejidad; y han hecho *historias de la complejidad de la música*. Organum, discantus, gymel, fauxbourdon, contrapunto, armonía, desarrollo instrumental... , música de unas cuantas personas. Pero las historias admiten, tácitamente, la preexistencia del supremo hecho musical universal: la melodía.

Creciente el empleo de voces simultáneas, la voluptuosidad del sentir y el esfuerzo de la atención derivan hacia los conflictos y soluciones de complejos «verticales». La melodía, que dominó antes con sus conflictos y soluciones rítmicas y de altitudes en sentido «horizontal», pierde en los cenáculos del arte superior su exclusividad en la transfusión emocional. Su reinado absoluto subsistió en los planos inferiores, no obstante todo, más de mil años, hasta hoy, pero nunca fué abandonada por los compositores cultos. Durante la más absorbente floración de la armonía marchó en la punta de los acordes; durante el período álgido del contrapunto fué base y sostén de encadenados movimientos; en la época de los febriles desarrollos y las cerebrales variaciones sobrevivió como simple enunciado, y en la presente etapa de la euforia rítmica y colorista suele destacar brevemente su silueta como una anciana perdida en ancho bosque.

Pero no le fueron siempre adversos los tiempos. Epocas intermedias hubo en que ascendió a primer plano, ornada de armonías, cortejada de voces e instrumentos; y en todos los tiempos alimentó el plano secundario de las canciones y las danzas en alma y mente de los mejores compositores.

La melodía, en fin, aspecto «horizontal» del sentir musical, ha tenido varias alternativas históricas en el plano superior. En la música moderna carece de preponderancia, pero no se trata hoy de uno cualquiera de sus altibajos históricos, sino de una sustitución. Los compositores más avanzados no acogen ya las antiguas intuiciones de simetría que habían hecho del pensar melódico una expresión «versificada»; ahora — hecho debido a la inconsciencia de las formas — se cultiva una línea dominante que busca satisfacciones en su propio transcurrir, con desinterés por la alternativa de miembros medidos típica de la melódica clásica, que era verso; ahora está avanzando una especie de «prosa» musical.

Las leyes de la melódica antigua no son rigurosamente aplicables al cantar moderno, pero lo explican en buena parte, por todo lo que la reacción tiene de la acción que la engendra. La música, arte vivo, en devenir, puede rechazar hoy sus preferencias de ayer y desdeñar mañana sus entusiasmos actuales. No cabe la afirmación de que no volverá a dominar en lo porvenir la siempre viva melodía de la frase recortada cuyas cuencas colmaron los más grandes genios del pasado para definirse como tales.

La música actual vive de efectos más complejos. Un buen compositor ha dejado de ser quien concebía bellas ideas melódicas. La riqueza en combinaciones armónicas u orquestales basta hoy para consagrar a un músico. Mas por sobre las emociones que puedan suscitar en nuestro ánimo relaciones de acordes o asociación de instrumentos, la melodía, aun cuando sólo aparezca como un relámpago en la borrasca orquestal, sigue siendo lo único memorable del concierto.

No son infinitas, pues, las aplicaciones de este tratado.

Las leyes del musicar, que revelamos aquí, se cumplen con más rigor cuanto más nos alejamos de la hora presente hacia el pasado, excepto, es claro, los períodos adversos a la melodía a que nos hemos referido.

Aun cuando no existe un solo compositor moderno que no haya creado melodías de estructura clásica para el lied o la danza, es posible que estas lecciones no conserven toda su virtud y eficacia para el análisis de muchas obras de vanguardia. Lo propio ocurrió con la que hoy llamamos armonía elemental o armonía consonante: tenía leyes, pero fueron enteramente descubiertas por la teoría sólo cuando pasó en la práctica a un plano secundario, desplazada por la armonía moderna. No obstante lo cual, quedó incorporada a los estudios básicos.

La melodía seguirá por muchos años mereciendo la atención de los compositores y satisfaciendo la apetencia del oyente. No decayó nunca en las compo-

siciones de arte menor; vive lozana y dominante en los cancioneros populares. Y a esto vamos.

Nuestras investigaciones sobre la música culta van a documentar la insuficiencia del sistema actual de notación; van a probar la inconsecuencia de sus equívocas normas; van a demostrar las dificultades que crea; van a iluminar principios para el arte de componer y a rozar el tratado de composición, pero no se detendrán en todo esto más que lo necesario para dotar al músico del instrumento que aplicaremos en una serie de tomos futuros al canto popular argentino y al de los países genealógicamente relacionados con el nuestro.

Vamos a modificar en parte la notación actual, pero conservando los signos tradicionales. El sujeto físico que debemos representar es el mismo. Tanto da que empleemos al efecto los puntos plecados en uso o cualquier sistema convencional de signos nuevos. Los signos son lo externo, lo gráfico de la música. Los adoptamos por no crear y por no crearnos dificultades en la comunicación, pero — entiéndase bien — nuestro sistema coordina esos signos conforme a nuevos principios fundamentales.

Para el estudio analítico hemos adoptado la escritura por frases colocadas simétricamente unas debajo de las otras, pero no rechazamos la escritura corriente de yuxtaposición horizontal. Vista de esta manera, nuestra notación parece no diferenciarse de la tradicional y hasta puede el músico no iniciado leerla «a la antigua». Algo esencial cambia, sin embargo, y es que los signos están ordenados en función de destacar pensamientos y no simples alturas y duraciones inconexas.

Parece a simple vista que no ha ocurrido nada. Es necesario desconfiar de esa apariencia y buscar en el fondo el cambio radical de nuestro enfoque. Ni el lector superficial, ni quien invierta poco tiempo en estudiarlo de mala gana conseguirá penetrar en su sentido. La teoría tradicional exige al alumno varios años para descifrar malamente su notación. No pedimos mucho si encarecemos detenido estudio de nuestro método.

PRIMERA PARTE

LAS FORMAS  
EN LA MÚSICA CULTA





## LA FRASE PERFECTA



## NOCIONES PREVIAS

### ELEMENTOS RÍTMICOS

La unidad simple. — Siete unidades simples. — Percepción rítmica. — El pie. — Gravidez y laxitud. — Pies binarios. — Pies ternarios. — Asociaciones de pies. — Dipodias, tripodias y tetrapodias. — Ritmo.

LA UNIDAD SIMPLE. Percibimos las ideas musicales asociando una serie de notas sueltas, en grupos rítmicos, primero, y después, conforme a su relación de altitudes. Esas notas sueltas se nos presentan, pues, desempeñando una doble función: se agrupan, según a sus duraciones, en fórmulas rítmicas, y dejan, al pasar, como su carga las hormiguitas, cada una un sonido: la percepción de ambas relaciones, en determinadas circunstancias, revela un *pensamiento* a la conciencia.

La música no es su escritura. Tiene existencia ideal, pensada, porque es un producto específico del musicar. Sus fórmulas de expresión pueden aprehenderse intuitivamente y utilizarse para la reproducción y para la creación, pero su estudio consciente sólo puede hacerse convirtiendo su existencia ideal en realidad objetiva y para esta conversión hace falta un sistema de imágenes gráficas. Así será posible fijar las ideas musicales, propias o ajenas, para un posterior retorno a su natural estado ideal; más claramente, será posible escribirlas para leerlas.

Necesitamos entonces aislar sus elementos y determinar sus cualidades, reconocer su función, darles nombre. El mismo nombre que demos a esos elementos que percibimos cuando están sonando, nos servirán para distinguir la correspondiente imagen gráfica. Ahora se trata de la notación.

Tenemos que empezar por identificar esas notas sueltas, que son, en música, como las letras en la escritura común. Aisladas, carecen de significado, pero de su conocimiento y valoración podemos pasar a las combinaciones que, al fin, nos darán conciencia de los pensamientos musicales. Vamos a llamar a esas notas sueltas *unidades simples*.

La unidad simple es, rítmicamente, indivisible. De su asociación con otras unidades resultan las agrupaciones rítmicas que veremos en el párrafo siguiente;

sola, no es otra cosa que un elemento del ritmo, tal como la letra «m» es parte de la sílaba «ma». Es indivisible rítmicamente, pero su valor puede subdividirse.

Cualquiera de las figuras del sistema en uso puede desempeñar las funciones de unidad simple.

Todas ellas nos dan, por su situación en el pentagrama, la altura, y por su forma, la duración. Debemos adoptarlas desde que no es posible pensar en la creación de nuevos signos; se trata aquí de razonar sobre los existentes y coordinarlos.

En la escritura musical podemos emplear varias figuras. El compás, determinado conforme a nuestras indicaciones, nos señalará cual de ellas desempeña el papel de unidad simple. Las demás se subordinan a esa unidad.

Son siete, pues, nuestras unidades simples: redonda, blanca, negra, córchea, etc.; y en seguida veremos las condiciones en que aparecen con ese carácter y cuáles son las que tienen aplicación en la práctica.

La unidad simple obra como el «triumfo» en los juegos de la baraja. Es una figura como las otras; es cualquiera de ellas, pero una convención enunciada en las cifras del compás, le da predominio sobre las otras en la función de revelar los matices rítmicos de las ideas musicales.

**EL PIE:** Cuando una serie de percusiones regulares e indistintas llega a los umbrales de la conciencia, sufre una primera elaboración que la convierte en percepción de naturaleza rítmica. Antes de establecer más amplias relaciones, antes de comprender musicalmente, la conciencia empieza a *ordenar*, y para eso introduce acentos que le permiten el contralor y dominio de las sensaciones de sonido, siempre resbaladizas y fugitivas.




Mediante esta primera operación mental, las notas sueltas de la serie, que se presentan indiferenciadas, cobran jerarquía dinámica (de intensidad). Unas adquieren gravitación, peso; las otras se deslizan inánimes, laxas, leves, bajo la égida y a la sombra de las primeras.

Gravidez y laxitud son relativas. Ninguna nota puede gravitar si no tiene al lado otra u otras que sientan su gravitación y, a la inversa, ninguna puede ser leve sino asociada a otra que se destaque por su vigor. Estos acentos son generalmente psicológicos y pueden no tener correspondencia real.

La asociación de esas cualidades, gravidez y laxitud, es el fundamento primario de toda percepción de carácter musical artístico. La operación de comprender los pensamientos musicales, posterior y más compleja, se realiza a sus expensas. Hay, pues, entre sensación y aprehensión, una etapa en que los datos, si obedecen a algún orden, adquieren carácter rítmico. La conciencia aprehende así. Es ley y hay que aceptarla como tal cualquiera sea su origen y naturaleza.

Ahora, la operación de acentuar tiene dos posibilidades u opciones: las notas suel-

tas de la serie inacentuada reciben acentos una por medio o una cada tres. Si convenimos en dar a la corchea el valor de la unidad simple, podemos escribir el ejemplo así:

serie inacentuada		sensación indefinida.
acento cada dos		percepción: grupos de dos.
acento cada tres		percepción: grupos de tres.

No se puede hacer otra cosa. Si se pretende acentuar cada cuatro, cada seis o cada nueve, no se hará más que repetir grupos de dos o de tres. Podemos, voluntariamente, agrupar bajo una percusión inicial cuatro, cinco o más percusiones, pero ya en la función superior de comprender los pensamientos musicales, como veremos más adelante. El signo del compás creará acentos primarios y secundarios que sobrevitalizarán la noción de estos grupos primeros.

Tenemos que aclarar que la acentuación necesaria cada dos o cada tres se cumple en el registro de las velocidades medias, musicales por excelencia. Las altas velocidades agrupan mayor número, y a la inversa, pero ya se trata de subdivisiones y contracciones. De esto hablaremos más adelante en párrafo especial. Quedemos, por ahora, con esos grupos rítmicamente indivisibles que llamaremos *unidades rítmicas*.

Hay pues, dos — según agrupen dos o tres notas — binario uno, ternario el otro, y reciben aquí, por más breve, el nombre de *pies*:



Con ellos, una vez relacionadas las altitudes, formamos y comprendemos los pensamientos musicales.

En el binario la mente acentúa la primer nota; la segunda se desliza sin carga mental. En el pie ternario recibe acento igualmente la primer nota; las otras dos comparten la oposición o respuesta y corren también sin carga mental.

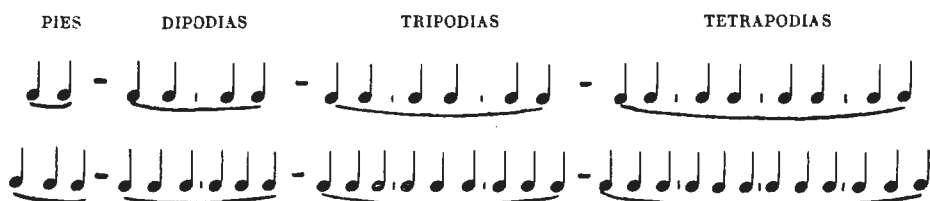
No olvidemos este principio: *el pie tiene un solo acento*.

**DIPODIAS, TRIPODIAS, Y TETRAPODIAS:** Los pies rítmicos simples pueden asociarse para constituir los pies compuestos. Siguiendo la nomenclatura clásica, el pie *solo*, simple, se llama *monopodia*, la asociación de dos pies, *dipodia*; la de tres pies, *tripodia*; *tetrapodia*, la de cuatro.

Tomando como unidad simple (nota suelta) la corchea, tenemos los siguientes pies y asociaciones binarios y ternarios:



Y si tomamos como unidad simple la negra en vez de la corchea, tendremos el mismo fenómeno con distinto aspecto:



La negra y sus superiores no admiten la barra horizontal que une las corcheas y sus inferiores. Es lamentable. Importa mucho imaginarlas en grupos de dos o de tres, aunque se presenten sueltas. En nuestros ejemplos procuraremos separar un poco los pies de negras.

Considerando, en fin, como unidades simples las otras cinco figuras, siete en total, podemos formar siete pies binarios y siete ternarios, uno de cada unidad o figura; siete dipodias binarias y siete ternarias; siete y siete tripodias y otras tantas tetrapodias, de lo que resultan cincuenta y seis pies, dipodias, tripodias y tetrapodias binarias y ternarias.

De más está decir que esta cifra no es más que una posibilidad teórica. En la práctica los compositores han empleado solamente unas veinte. Ya diremos por qué

La expresión de las artes rítmicas o de movimiento se produce mediante una acción pendular, de flujo y reflujo, de periodicidad, que llamamos vaga y generalmente *ritmo*.

En música, el ritmo es base psicológica de creación, ejecución y comprensión. Sea o no costumbre milenaria anclada en la psiquis, sea o no fenómeno de naturaleza fisiológica, la alternativa en el movimiento es ley.

El ritmo es un volver simétricamente a lo mismo. Esto es lo que sabemos en concreto; ésto en lo que concordamos, però son muchos los hechos rítmicos que abarca esta imprecisa y general definición. Mejor dicho, no son muchos, esencialmente. La unidad rítmica se yuxtapone a otras unidades rítmicas engendrando fórmulas superiores capaces de asociarse con otras, a su vez, para formar totalidades más complejas que se combinan hasta sobrepasar los límites de nuestra sensibilidad

a la alternativa; pero la teoría tradicional, que no distingue las yuxtaposiciones primarias de las superiores, las confunde bajo una sola expresión: «ritmo».

La voz se usa, además, como sinónimo de «velocidad» — p. e. en «ritmo lento» —: con frecuencia se la emplea para nombrar ciertas fórmulas — p. e. en «ritmo sincopado» —; y aun traduce vagamente la idea de orden, como en «ritmo universal».

Nosotros empleamos la palabra «ritmo» para referirnos a la alternativa pendular, menester neutro, ordinal; mas advirtiendo que las ideas musicales, aunque se manifiestan a sus expensas, aunque lo necesitan para que les ordene el tiempo que invierten, son fenómenos de muy distinta naturaleza. *Caminar* es una cosa; *ir* es otra. Podemos *caminar* sin objeto; *ir* es «caminar hacia...», moverse en cierta dirección, con un propósito. La idea musical utiliza el ritmo con un objeto, que es su propia externación.

Así, una cosa es el conocimiento de las letras y de las sílabas — digamos, musicalmente, el conocimiento de las unidades simples y de las unidades rítmicas — y otra cosa el conocimiento de las ideas que con ellas pueden transmitirse. Hasta aquí hemos presentado el material que apresa y distribuye los sonidos: elementos físicos y ordinales, no musicales en sí. Veamos ahora cómo esos signos que los representan gráficamente se combinan para que escapen de su trama las ideas sonoras.

Si manejamos unidades rítmicas aisladamente, no abandonaremos el campo de los signos inánimes; pero si nos proponemos asociarlas, según ciertas normas, llegará el momento en que las unidades empezarán a decirnos algo. No comencemos por definir una sonata, un poema, que son composiciones superiores complejísimas; busquemos las más simples, las más pequeñas combinaciones sonoras, los renglones breves, los versos: en música, las frases musicales. Asociando frases se forman la sonata o el *lied*; uniendo ladrillos se levanta el edificio.

Si tenemos presente que los pies rítmicos *en estado fundamental*, como los hemos presentado aquí, son formas que representan sus muchas variantes mínimas (fórmulas); y si recordamos que la rítmica prescinde de las altitudes — importante elemento diferencial —, comprenderemos que sea posible al teórico esquematizar todas las formas que pueden presentar las ideas musicales y proponer un método científico para escribirlas.

## LA FRASE MUSICAL

Unidad de pensamiento. — La frase. — Ley de los puntos de comprensión. — Punto capital y punto caudal. — Conflicto rítmico y de altitudes. — Formación de las frases. — La pausa conclusiva.

Una obra musical puede prolongarse, según el género, unos minutos, media hora, una hora o más. Sabemos bien que las obras extensas están divididas en secciones conclusivas que llamamos *partes, tiempos, actos*, etc. Dentro de esas secciones el músico advierte todavía una serie de secciones menores, también conclusivas, caracterizadas por cambios de movimiento o de temas; y aun dentro de esos movimientos se perciben enunciados y desarrollos que, entre pausas (o sin ellas), forman totalidades de menor extensión. Pero si, con la música a la vista, pretendemos seguir aislando totalidades menores, acabaremos por tropezar con la unidad mínima, la *unidad de pensamiento: la frase*. Todavía podemos descomponer esta unidad en pies y aun en notas sueltas, pero sólo desde el punto de vista de la notación, no desde el punto de vista de las ideas. La unidad de pensamiento es el mínimo comprensible musicalmente.

He aquí que hay en música productos inteligibles, concretos. No aparecen siempre en toda la música, sino en la melodía; pero tampoco se dan siempre en toda melodía, sino — como hemos dicho — en cierta clase de melodías cuya naturaleza y estructura vamos a analizar en este tratado.

Quiere decir que hay, por contraste, música no inteligible, simplemente sensible, en las sucesiones de combinaciones armónicas; y aún que hay melodía incomprendible, no concretá, difusá, pero — entiéndase bien — melodía que puede ser bella y emotiva, con sus brevísimos diseños o largas notas inconexas, tal como se nos presenta comúnmente en la música moderna.

Vamos a ocuparnos de la melodía «inteligible», de la melodía que dice algo concreto. Si, aun en primera audición, alguien la ejecuta defectuosamente, podríamos preguntar: «¿Cómo?» Y ejecutada por segunda vez con precisión, cabría añadir: «Ah, comprendemos». Exactamente como si nos transmitieran un pensamiento, esto es, varias palabras unidas con sentido: una frase literaria.

La existencia de frases en la música fué admitida por los teóricos hace ya un par de siglos. Con ese o con otros nombres, la frase ha sido creada, transmitida y sentida desde fechas desconocidas, pero la teoría nunca — nótese bien — nunca con-



siguió aislarla, definirla, y establecer científicamente sus relaciones con la notación.

Nosotros hemos adoptado la palabra frase, por no traer una nueva voz; pero advertiremos desde ya que la nomenclatura del fraseo tradicional es indecisa y confusa. Los autores emplean esa y otras voces (motivo, inciso, célula, grupo, período, etc.) con significación inconsecuente, y *siempre*, dentro de un mismo tratado, una palabra de esas se refiere a hechos distintos. En consecuencia, nosotros llamamos *frase* a lo que nosotros mismos definimos como tal, unas veces coincidiendo y otras discrepando con los tratadistas del fraseo.

La frase musical es una totalidad conceptual indivisible. Encierra un pensamiento completo pero interdependiente, relativa o absolutamente conclusivo. Un trozo de ella carece de sentido musical, pero la consideramos *interdependiente*, porque la frase, si enuncia, desarrolla y concluye un conflicto rítmico, deja planteado un problema de altitudes que reclama la audición de otras frases, generalmente tres más, cuatro en total; o siete más, ocho en total. Las nuevas frases, ya por sus esquemas rítmicos, ya por sus altitudes, ya por elementos de ambos órdenes, importan ideas opuestas a la primera, contrarias pero no extrañas, a un tiempo distintas y complementarias. Enunciada la primera frase, pues, todo lo que sigue es consecuencia de ella hasta que concluye la explotación de su diseño. Pero no nos anticipemos.

La suposición de que tales entes sonoros están sujetos a leyes de forma parece atrevida; pero todos los tratadistas de fraseo, confiésenlo o no, obran sobre la base de una constancia más o menos relativa en la producción de los hechos musicales.

Existen, en efecto, formas regulares y constantes de «melodizar» que los compositores vienen aprehendiendo auditivamente desde fecha inmemorial, y que nuestra teoría moderna ignora. Estas formas, transmitidas de generación en generación, han sido usadas con o sin conciencia por millones de músicos. Fuerza de ley tienen.

No he inventado la frase musical. La frase es un hecho real, y las leyes a que obedece resultan de la observación sistemática de miles de esos hechos producidos por miles de compositores durante muchos centenares de años en todos los países afines a la cultura europea y, fuera de ella, en muchos de los pueblos que se nutrieron de la antigüedad. Lo que sí hemos hecho es descubrir y reconocer la frase (clara, disimulada u obscurecida) en la notación de alturas y duraciones, y en el campo tradicional, sin escritura. Vamos a la ley.

Un compositor (rico, pobre, sabio, analfabeto; de las ciudades o de la campaña) auditivamente experimentado en composición, puede concebir una idea musical, «original», en cuanto no nos recuerde otra idea anterior igual o parecida. Ahora, en el acto de intuir la frase, *el autor cae siempre en una sucesión de pocos sonidos que se apoyan fatalmente en dos ineludibles puntos grávidos, puntos de comprensión*, situados en la nota inicial de cada pie o dipodia o tripodia o tetrapodia. Cada uno de esos dos puntos recibe una descarga de intención. La frase termina con la segunda descarga.

Nosotros llamaremos a esos puntos, *capital* (de «caput», cabeza) y *caudal* (de

«cauda», cola). El primero de ellos, el punto grávido *capital*, será señalado aquí con la letra A sobre la nota, y el segundo, el punto grávido *caudal*, con la letra B.

El acento, el acento que cae sobre los pies rítmicos, resulta de una operación mental destinada a poner orden, a reunir en grupos las unidades indiferenciadas. El sentido de esta operación es ordinal, físico; los acentos que esa operación crea son — diríamos — «materiales». Los puntos de comprensión, en cambio, son «espirituales», y resultan de la función mental destinada a comprender, no grupos inertes, sino pensamientos. *Caminar*, repito, es una función mecánica, pero caminando *vamos a alguna parte*. Este ir a lugar determinado, esto de querer algo, pensar algo, sentir algo, resulta, en música, de un deslizamiento sobre los pies rítmicos. Se arranca de un punto y se llega a otro punto. La frase musical transcurre entre dos puntos. Les llamamos puntos de comprensión. A veces, por exigencias de las explicaciones, les llamaremos *acentos*, pues prácticamente lo son en cierto modo. Con frecuencia tenemos que acentuar los puntos para reconocerlos, pero no hay que confundir esos acentos con los rítmicos; y debe ponerse cuidado porque los acentos de comprensión se descargan siempre sobre el acento rítmico que el primer pie lleva en su nota inicial.

He dicho que el pie, binario o ternario, tiene *un solo acento* en la cabeza; y he dicho que la frase musical propiamente dicha, tiene *dos acentos* de comprensión. Es claro, entonces, que un pie no puede por sí mismo integrar una frase musical, pues la idea musical más pequeña necesita por lo menos la yuxtaposición de dos pies. Véase una frase de pies binarios y otra de ternarios:



Así, el punto de comprensión capital (A) y el punto caudal (B) asientan sobre las cabezas de los dos pies que se les ofrecen.

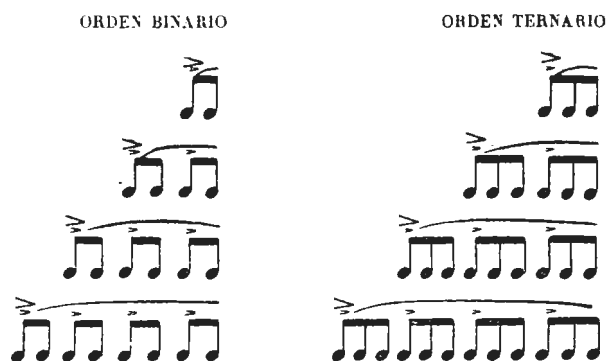
El pie solo es, en sí, una totalidad rítmica primaria con sus dos elementos (gravedad-laxitud); dijimos que era como la sílaba *ma*. El pensamiento musical más pequeño, es ya una totalidad superior de otro orden y se obtiene por asociación de «sílabas», como las palabras, por ejemplo, *ma-dre*. Ahora, y no antes, nos hallamos en presencia de una idea... es claro, una vez que ese esqueleto se nos presente animado por los sonidos.

La idea musical no da nociones concretas; habla, en primer lugar, rítmicamente, y en segundo lugar, por las altitudes (que faltan en nuestros ejemplos). De ahí que toda idea musical sea, esencialmente, un conflicto rítmico: un pie plantea este conflicto y al mismo tiempo otro de altitudes; y el otro pie da solución al conflicto rítmico. Más adelante nos ocuparemos de la solución del conflicto de altitudes.

Pero las ideas musicales, aun cuando empiecen a fluir de la asociación de dos pies, pueden presentarse y se presentan muchas veces utilizando mayor número de notas; son más largas. La proposición o conflicto toma entonces una dipodia (asociación de dos pies), una tripodia (tres pies) o una tetrapodia (cuatro). Nadie ha concebido frases cuyo conflicto abarque cinco pies.

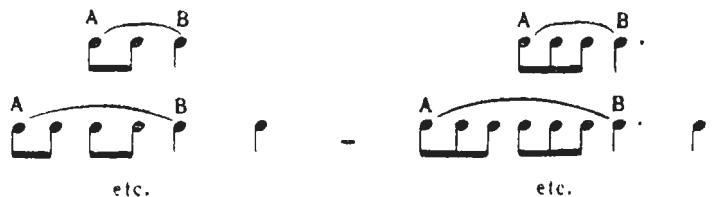
Es importante tener presente que la dipodia, la tripodia y la tetrapodia, son entidades rítmicas dobles, triples, cuádruples, pero totales en sí. El pie, solo, tiene un acento ordinal en su primera nota, y además, superpuesto en la misma nota, un acento « espiritual » o de comprensión; ahora, cuando los pies se funden para formar dipodias, tripodias y tetrapodias, tenemos dos, tres, cuatro acentos, uno en cada pie, pero los pies unidos en la dipodia, en la tripodia, en la tetrapodia, sienten un solo punto « espiritual » o de comprensión sobre la nota inicial. Reténgase este detalle si se quieren evitar confusiones a lo largo de todo el libro.

Así, lo mismo que el pie solo, las dipodias, las tripodias y las tetrapodias, lanzan su arco en busca del punto B, segundo punto de comprensión, en el cual cierra y concluye el pensamiento:



Es claro que nacen ahora oposiciones internas menores producidas por los acentos ordinales o psicológicos de los ex pies, pero todos se subordinan al punto inicial A cuyo desenlace veremos en el punto B, pues la intención resbala por sobre esos acentos internos. Es decir, que esos acentos rítmicos corren a la sombra de un acento inicial de comprensión bajo el arco tendido en busca del punto B terminal.

En fin, el arco toca el punto B, y todo el entrechoque de acentos y altitudes cae en un plácido remanso cuyos valores duran tanto como duró el conflicto que partió del punto A:



Tal es el aspecto gráfico de las frases por excelencia. Es necesario retener estas imágenes y abandonar las anteriores, que sólo nos han servido para llegar a ellas.

La frase musical, la frase *perfecta* que ahora estudiamos, está dividida en dos mitades exactamente iguales. (No olvide el lector que los ejemplos que damos a base de corcheas pueden reproducirse — con igual sentido — a base de negras o de otras figuras.)

La frase musical es siempre clara si distinguimos con seguridad los puntos de comprensión A y B; pero nunca es más nítida que cuando una pausa destaca su terminación. La frase típica, la frase límpida, está compuesta siempre por una fórmula de conflicto y una fórmula de reposo. Al efecto — esto ocurre generalmente en la práctica — los pies finales de cada frase, los del segundo grupo (B) se contraen en valores mayores, equivalentes, determinando el reposo conclusivo, tal como se ve en el ejemplo anterior.

El punto B, caudal, lugar en que el nervioso y ondulante conflicto echa su ancla pesadamente, no es una invención mía ni una apariencia gráfica. El punto B tiene existencia propia; siempre ha existido como condición ineludible de toda música con pensamientos. Yo no he hecho más que reconocerlo y descubrir su constancia entre el fárrago de notaciones contradictorias e inconsecuentes y en la música viva popular sin notación. Está, está siempre, pesado y henchido.

Los «progresos» de la teoría han ido reemplazando la sensación del pensamiento musical por su confusa imagen gráfica. Cada vez es más difícil comprender la música como el arte de los pensamientos sonoros; cada vez más corriente el error de explicársela como el arte de los signos. En verdad, si todavía se compone música es porque el talento o el genio son capaces de concebir ideas musicales a pesar de la teoría.

El músico de hoy no percibe ya el punto B si no en las figuraciones más simples. La experiencia me ha demostrado que el estudioso atento puede reeducar su sensibilidad en el sentido de percibirlo aún en las construcciones más complicadas. Y me he persuadido, además, de que la reeducación no es fácil ni rápida. Por eso debo pedir paciencia y perseverancia a quienes, desdeñando la lectura superficial, deseen ahondar en este ensayo.

El punto A, capital, es más accesible porque con él se inicia la frase. Basta con distinguir la anacrusis y con admitir, en principio, que puede presentarse sobre un pie formado con figuras de aspecto muy breve.

Antes de continuar necesitamos introducir un nuevo elemento: la línea divisoria. Con ella vamos a colocar las frases en sus respectivos compases.

## LA FRASE Y SU COMPÁS

La línea divisoria. — Signo de acentuación. — Determinación del compás. — Aplicación del signo de compás a la frase. — Las frases de corcheas. — El compás de seis por ocho. — Las frases de negras. — Las frases de semicorcheas. — Compás capital y compás caudal.

**LA LÍNEA DIVISORIA.** La línea divisoria tiene su origen en la notación mensural de la Edad Media. Es, al principio, un breve trazo vertical que corta un par de líneas para significar que las figuras precedentes deben computarse aparte de las siguientes. Si al sistematizarse su empleo se hubiera conservado su primitiva función, la línea divisoria separaría los pies rítmicos, pero no ocurrió así. Se entendió luego que separaba regularmente pies, dipodias, tripodias o tetrapodias, sin sujeción a ley, mientras se definía como signo de acentuación, pues, claro está, la nota inicial de pie *puede ser* (no es siempre) la principal nota «acentuada». Casi toda la deficiencia de la acentuación en la notación moderna estriba en que el compositor no sabe cuándo la línea debe preceder al pie y cuándo a la dipodia, a la tripodia o a la tetrapodia.

De todos modos, hoy es la línea divisoria un signo que acentúa la nota siguiente, y en esto concuerdan los teóricos; pero está muy generalizada la certeza que esa línea crea falsos acentos.

Yo emplearé, entonces, la línea divisoria, prescindiendo de su función antigua, como si fuera el signo  $>$ , pero de ningún modo como límite de compases iguales, aunque muchas veces los compases encierren igual suma de valores. La línea divisoria, pues, no caerá cada *tantos tiempos*, sino únicamente antes de cada *punto de comprensión*. Es decir, que distinguiremos con ella los puntos A (capital) y B (caudal).

Con esto quitamos a la línea divisoria su anterior función material de agrupar valores y le damos los atributos de un verdadero signo de comprensión. Así, con un destino fijo, tiene su lugar invariable antes de cada punto grávido. Además, sin quererlo, agrupa valores; pero esto, que es muy importante, no debe importarnos.

**DETERMINACIÓN DEL COMPÁS.** Los músicos saben que, a los efectos de la determinación del compás, la redonda está representada por el número 1, la blanca por el 2, la negra por el 4, la corchea por el 8, etc. A esto se ha llegado prácticamente al cabo de confusas experiencias.

Un compás integrado por dos blancas, pues, llevará como numerador, la canti-

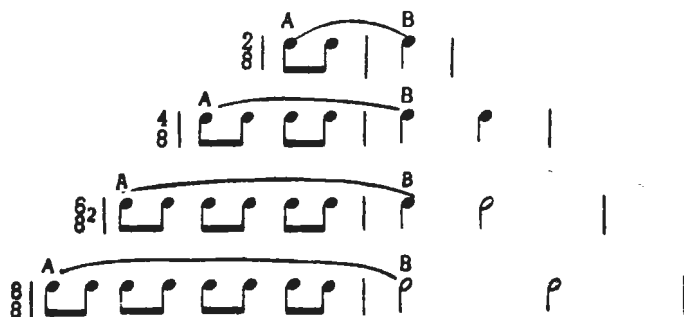
dad de blancas que consume (2), y como denominador el número que corresponde a la blanca (2), así:  $2 \times 2$ . Dos negras en cada compás piden las cifras  $2 \times 4$ ; tres negras,  $3 \times 4$ ; cuatro corcheas,  $4 \times 8$ ; seis corcheas,  $6 \times 8$ ; y así.

Esto parece muy claro y sencillo, pero como la teoría no dice cuándo las cuatro corcheas son dos negras subdivididas, cuándo las seis corcheas son tres negras, el músico carece de normas para establecer el compás. Los compositores que fijan sus compases sin vacilación, no tienen la más vaga idea del caos en que se mueven.

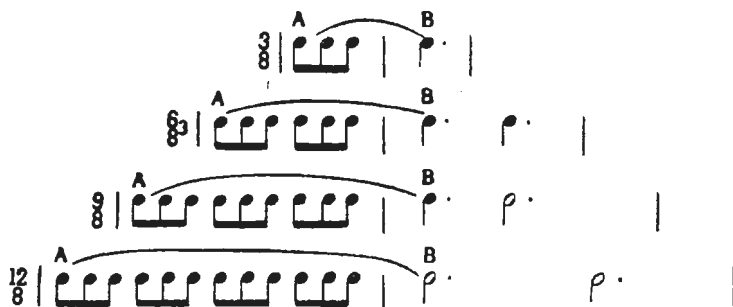
Oportunamente nos detendremos en párrafos de crítica al procedimiento con que la teoría tradicional fija el compás. Ahora debemos seguir adelante. Y para que tengamos desde ya normas inequívocas, vamos a formular la ley que en nuestro método rige la determinación de la fórmula del compás. Sólo debemos advertir que no hemos decidido esta cuestión porque sí. Más adelante hallará el estudioso variedad de elementos de juicio y de prueba.

La ley es ésta: *Denominador es la cifra que representa la unidad simple (negra, 4; corchea, 8; etc.); numerador es la cifra igual a la cantidad de unidades simples que integran el compás*. La determinación de la unidad simple debe hacerse por ahora observando el compás capital, que entraña el conflicto rítmico, pues el compás caudal contiene, por lo general, contracciones, silencios y anacrusis internas, sin trabazón activa, enteramente dependientes del compás capital.

#### ORDEN BINARIO



#### ORDEN TERNARIO



El procedimiento consiste en cantar o ejecutar la frase concebida u oída que se desea escribir. Determinadas sus alturas y sus duraciones, se la «observa» so-

nando hasta que la mente localiza los dos puntos de comprensión. Colocadas las líneas divisorias antes de cada punto, no queda más que contar las unidades que encierra el compás capital, para el numerador, y definir la clase de unidad simple (corchea, 8, negra 4. etc.), con el número denominador.

El número 8, pues, que representa a la corchea, será el denominador de todas las formas en que la corchea aparezca como unidad simple.

Aquí debemos una explicación.

Cosas de los números: el numerador 6 es divisible por 3 y además por 2. Indica el número de unidades simples que entran en cada compás, pero esas unidades pueden formar grupos de dos o de tres, es decir, pies binarios o pies ternarios. Así, todos los compases que tienen el 6 por numerador pueden presentar dos fórmulas: la del  $6 \times 8$  binario y la del  $6 \times 8$  ternario:

{	Dipodia ternaria . . . . .	$\frac{6}{8}_3$		
{	Tripodia binaria . . . . .	$\frac{6}{8}_2$		
{	Dipodia ternaria . . . . .	$\frac{6}{4}_3$		
{	Tripodia binaria . . . . .	$\frac{6}{4}_2$		

La teoría actual ignora esta importante distinción. Para hacerla, no hemos hallado otro recurso que el de añadir a la fórmula  $6 \times 8$  un número 2, más pequeño, si la agrupación es binaria, y un número 3, si es ternaria. El numerador 12 también es divisible por tres y por dos, pero no existe la agrupación binaria porque nuestra mente no concibe frases de seis pies en el compás capital.

Proseguimos.

Desde que la teoría adopta el sistema de las subdivisiones, y aún antes, la escritura musical se torna redundante, es decir, que una misma idea se puede notar a base de distintas figuras en idéntica relación, pues las figuras no indican velocidades absolutas. Si nos atuviéramos a la dictadura del metrónomo, bastaría con el precedente cuadro de corcheas para escribir toda la música. La indicación metronómica haría más lento o más rápido el discurso, conforme a nuestros deseos. Sobre estos puntos insistiremos en otro lugar. Hay que tolerar, sin embargo, esta superabundancia del sistema en uso, pues, bien entendida, no causa entorpecimientos. Eso sí: hay que hacer un esfuerzo por entender bien este punto.

La negra, considerada como unidad simple y representada por el número 4, indica rítmicamente el mismo hecho que la corchea, pero algunos teóricos y algunos músicos pretenden que da idea de mayor lentitud. Estas cosas imprecisas, propias de prácticas anticientíficas, son consecuencia de una evolución azarosa.

Los compositores utilizan mucho la negra como unidad simple. Coordinado su empleo de acuerdo con nuestro sistema, tenemos otro cuadro de compases como el anterior, pero con diferente denominador. Antes era el 8, la corchea; ahora es el 4, la negra.

Como la unidad simple es la negra, el denominador es siempre 4. El  $6 \times 4$  binario es raramente usado. Huelga el rarísimo  $8 \times 4$ . El  $9 \times 4$  y el  $12 \times 4$  no se dan nunca en la práctica. Después veremos por qué.

ORDEN BINARIO

ORDEN TERNARIO

Idénticos cuadros podemos formar tomando como unidad simple las otras figuras, excepto la redonda, que no puede contraerse (a menos que recurramos a la larga). El denominador sería el número 2 para la blanca, el 16 para la semicorchea, etc. Pero casi no se usan. Apenas se encuentran algunas veces los de semicorchea:

Esta corchea del  $2 \times 16$ , como cualquier otra figura en iguales condiciones, es un pie contraído. Tiene este pie dos semicorcheas en potencia y se contesta a sí mismo. También las corcheas de los otros casos representan contracciones. El músico lector se asombra porque tiene una noción falsa sobre la función de estas figuras. Esa corchea obra, desde el punto de vista rítmico, como una redonda precedida de dos



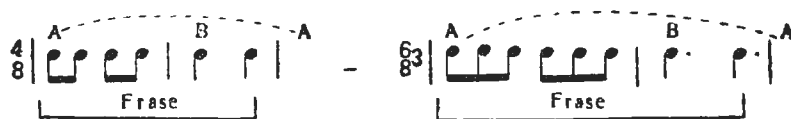
blancas. La relación no varía. No hay que confundir ritmo con movimiento. La corchea puede marchar tan lentamente como una redonda si le ponemos la correspondiente voz reguladora o la indicación metronómica; y la redonda como la corchea. En la práctica, las figuras se usan menos cuanto más extremas son.

COMPÁS CAPITAL — COMPÁS CAUDAL. Una serie de notas es ininteligible para nosotros mientras no sepamos sobre qué notas *descarga la intención*. Y si no lo sabemos, descargamos la intención sobre las que consideramos acentuadas según nuestra personal experiencia auditiva. De lo contrario la serie no expresa un concepto; suena, pero no dice nada.

Insisto en que, en el acto de crear, la intuición del compositor se apoya en dos *puntos de comprensión* (1). He llamado al primero *capital* (A) y al segundo *caudal* (B).

La línea divisoria se emplea aquí sistemáticamente para caracterizar tales puntos de comprensión, pero como no podemos poner esa línea sobre la nota misma, tenemos que colocarla delante, según el convenio usual.

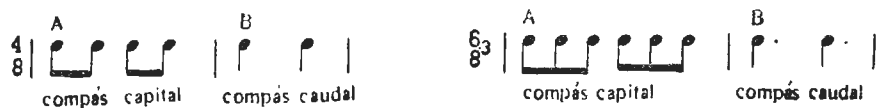
Ahora; si la frase musical tiene dos puntos, y una línea precede a cada uno, resulta que toda frase musical queda encerrada entre la línea del primer punto A y la línea del mismo punto A de la frase siguiente:



con cualquiera de las figuraciones de los cuadros precedentes.

Y como la línea del punto B divide la frase, y es un compás — según la vulgar definición — «el espacio comprendido entre dos líneas divisorias», resulta que *las frases musicales no llenan uno, ni tres, ni cuatro compases, sino dos, únicamente dos, siempre dos*.

Estos dos compases van a recibir un nombre. El punto A (capital), inicia el primer compás, y el punto B (caudal), el segundo. Llamaremos entonces al primero, *compás capital* y al segundo *compás caudal*:



en toda clase de figuraciones binarias o ternarias.

(1) Hablo de *puntos de comprensión*, no por vano empeño de crear locuciones, sino porque no es lo mismo *punto de comprensión* que *nota acentuada*. *Punto* equivale a *lugar*; y en el lugar suele hallarse una nota, pero puede haber en su reemplazo un silencio, como en las fórmulas acéfalas. Así, no puedo decir *notas de comprensión*, y tampoco *nota acentuada*, porque puede evitarse la acción de acentuar cuando la nota se destaca por sí misma en la serie por su relación de altura o duración con las precedentes o siguientes. *Puntos de comprensión* son puntos grávidos; toda la responsabilidad de la trasmisión del concepto descansa en ellos.

Una frase, es decir, el pensamiento mínimo, en música, consta de un compás capital y de un compás caudal. El primero contiene un conflicto rítmico y de altitudes y el segundo la solución del conflicto rítmico.

El punto capital, A, inicia un conflicto que se resuelve al tocar el punto B, caudal. Las partes discretas de ese conflicto (uno, dos o más pies rítmicos) no nos importan porque la mente solo siente la presencia del punto B cuando el conflicto ha terminado. No nos importan, pues lo contrario equivale a tornar a las células, mónadas, incisos, motivos, etc., de los tratadistas; al *léger* y *lourd* de D'Indy, al *slancio* y *riposo* de Giulio Bas, al *forte* y *debole* de Galli, al *gewichtig* y *leicht* de Riemann. Este inútil examen de minucias rítmico-gráficas ha impedido ver la frase musical, aunque parezca increíble.

Históricamente, la oposición rítmica se ha presentado de dos maneras: hasta hace medio siglo, como se ve a la izquierda; y en las teorías de cincuenta años hasta hoy, como se registra a la derecha:



Eso, que es fundamental como concepto primario, carece de toda significación una vez que esas notas, en función de pies rítmicos, se han asociado para formar pensamientos musicales. El hecho de haberse pretendido llevar el análisis de los pensamientos mismos a esas oposiciones menores, es tan absurdo como entretenerse en contar sílabas prescindiendo del sentido de las palabras que se forman con ellas.

Por eso, una vez identificadas las oposiciones internas de los pies, mi método sólo puede reconocerlos transfundidos en el conflicto y resolución superiores que integran una totalidad indivisible: el pensamiento musical, la frase:



y como consecuencia de este simple cambio de frente, la frase aparece necesariamente relacionada con las líneas divisorias y por lo tanto con el compás, ofreciendo normas invariables para la fijación de éste y para la determinación de los acentos naturales de la idea.

## CONTRACCIÓN Y SUBDIVISION

Formas matrices — Pie en estado fundamental. — Contracción. — Subdivisión. — Analogías gráficas. — El pie tiene un solo acento. — Diferencia funcional. — Velocidad y ritmo. — Forma y velocidad. — Formas usuales.

FORMAS MATRICES. Esa sencilla oposición de dos percusiones, en el orden binario, de tres, en el orden ternario, que aquí llamamos pies, ¿son una simple y pura abstracción teórica o se presentan realmente en el hecho musical culto y en el popular antiguo o actual que deseamos explicar y analizar? Con los pies formamos ideas musicales, pero ¿se nos presentan siempre esas ideas sujetas al monótono martilleo de dos o tres unidades simples?

El pie aparece en toda la música como lo hemos representado hasta ahora, en su forma fundamental o normal; pero como sus unidades pueden acortarse o alargarse a expensas de sus compañeras y como tienen la propiedad de contraerse y subdividirse, debemos reconocerlo en la práctica bajo muy diversas fórmulas (1).

Un estudio de hechos sumamente variables solo es posible en cuanto podamos reunir los individuos, por sus características comunes, en un corto número de grupos. En la vida misma, para entendernos, lo hacemos a cada instante: llamamos *mesa*, por ejemplo, a una enorme variedad de ejemplares de mesa; *silla*, a numerosos ejemplares de distinta estructura.

Si el pie, aunque contraiga o subdivida sus unidades, no deja de ser pie; si bajo cualquier aspecto gráfico desempeña en el discurso musical la misma función rítmica y métrica, es claro que podemos sintetizar todas sus variantes en la forma gráfica normal, a los fines del análisis.

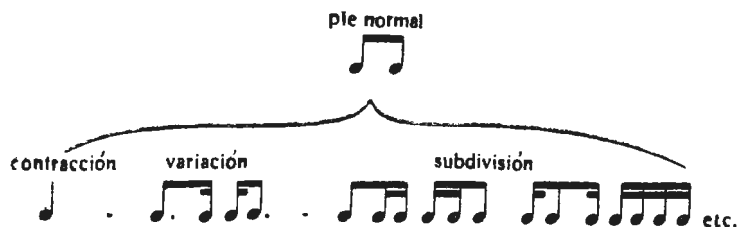
(1) Tropezamos con la falta de palabras. Hasta que se nos ocurran o las introduzcan otros estudiosos, debemos esclarecer el sentido con que las empleamos.

«Forma» es voz de amplio y vago sentido; «fórmula» significa casi lo mismo. Aquí las empleamos con diferente sentido estricto.

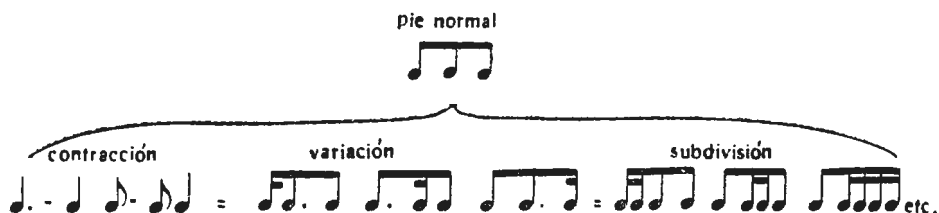
«Forma» se refiere a la clase, al molde general; «fórmula» es el aspecto particular del hecho. Una «forma» puede presentar diversos aspectos o «fórmulas»; varias «fórmulas» distintas pueden ser variantes de una misma «forma».

La «forma del pie» contiene en potencia varias «fórmulas de pie»; la «forma de la frase» sintetiza numerosas «fórmulas de frase»; la «forma del período» muchas «fórmulas de período»; la «forma de la composición» varias «fórmulas de composición».

El pie binario puede presentárenos contraído, variado o subdividido, así:



No son éstas todas las fórmulas, si no las más usuales. Y el pie ternario, así:



Para abreviar el cuadro, no hemos incluido las fórmulas de doble, de triple subdivisión (hasta la semifusa), ni las que traen silencios reemplazando una o más notas. Los cuadros de variantes de las dipodias, las tripodias y las tetrapodias es mejor imaginarlos. Por otra parte, barra más o menos, los ejemplos precedentes revelan, por analogía, las fórmulas de pies de negras, semicorcheas, etc.

Los esquemas normales del pie son verdaderas formas matrices, genealógicamente hablando. Estos «esqueletos», aparte de que aparecen así muchísimas veces en la música, comprenden potencialmente, además, todas las fórmulas posibles, pues a pesar de las contracciones, de los préstamos internos de tiempo, de las subdivisiones y de la intromisión de silencios, el pie conserva intacta su significación rítmica y métrica. Las fórmulas son el pie mismo, la unidad rítmica, cualquiera sea el aspecto que adopten.

CONTRACCIÓN — SUBDIVISIÓN. El pie tiene la propiedad de contraer o subdividir sus unidades simples:



Esto, si tomamos la corchea como unidad simple; si tomamos la negra, el mismo caso tiene otro aspecto gráfico:



Cuadros como los precedentes podemos hacer con otras unidades.

De lo dicho resulta que — por ejemplo — dos pies de corcheas, contraídos, se nos presentan exactamente como un pie de negras :



Lo propio ocurre con los demás valores, excepto el de redonda, que no puede contraerse por no existir mayor valor (en uso), y el de semifusa que no puede subdividirse por no existir valor menor.

Como la similitud de estos elementos gráficos puede confundir, conviene examinar aquí las características funcionales que los distinguen teórica y prácticamente.

El pie consta de dos elementos rítmicos, como se ha dicho. Los teóricos los han reconocido y bautizado : *léger-lourd*, *slancio-riposo*, *debole-forte*, *leve-grave* ; pero los han proyectado confusamente sobre grupos superiores. Las teorías de los últimos tiempos formulan este conflicto anteponiendo el leve al grave ; yo mantengo la fórmula antigua que presenta antes el grave y después el leve, como he dicho antes. No hay cuestión de orden práctico, lo he visto bien. Son interpretaciones de un mismo fenómeno.

Cuando un pie contrae sus unidades en una sola nota de mayor valor, esta nota *sigue siendo pie*, esto es, contiene en sí los dos elementos del pie, la oposición graveleve ; se contesta a sí misma, tiene la respuesta en su propia prolongación.

Tomemos el siguiente esquema, articulado sobre pies de corcheas :



Las dos negras del compás caudal contienen dos corcheas cada una, en potencia. Podríamos escribirlas con las dos unidades a la misma altura y ligadas :






En verdad, mirando las dos negras de aquel compás caudal, creemos estar en presencia de un pie de negras. Pero lo que distingue a la negra *que está formando un pie de negras*, es que no se contesta a sí misma ; espera la contestación de su compañera de pie, que es otra negra. Toda figura que representa un pie contraído, pues, conserva los dos elementos del pie, es el pie ; y toda figura *que actúa como elemento de pie*, es grávida o laxá (grave o leve), nunca las dos cosas.

Vamos a explicar con detalle el fenómeno contracción-subdivisión.

Examinemos en primer término el proceso de la contracción,




El gráfico siguiente superpone en los compases capitales figuras iguales con distinta función. Compárense el segundo y tercer ejemplos :

1. Dipodia de corcheas . . . . .	$\frac{4}{8}$	
2. La misma, pies contraídos.	$\frac{4}{8}$	
3. Pie de negras . . . . .	$\frac{2}{4}$	

El pie tiene un solo acento. En el primer ejemplo hay dos pies ; en consecuencia, dos acentos. En el segundo subsisten los dos pies, pero sus unidades se han contraído : cada negra se contesta a sí misma porque contiene las dos unidades en potencia ; siguen los dos acentos. Obsérvense bien las cifras de los compases. En el tercer caso ya no se trata de dos pies (dipodia), sino de un pie de negras, normal. Y como el pie tiene un solo acento, la diferencia entre las figuraciones segunda y tercera consiste en que una tiene dos acentos y la otra uno solo. Este pie, escrito con negras, suena lo mismo que uno solo de los dos que llenan el primer ejemplo del  $4 \times 8$ , que es también un pie, pero escrito con corcheas.

Estas coincidencias gráficas no se dan más que en el orden binario. Si el pie ternario contrae dos de sus tres unidades, siempre deja un segundo elemento para la respuesta ; luego, no es un pie contraído en absoluto. Si contrae sus tres unidades da una figura con puntillo que, en la práctica, no tiene función como unidad simple, esto es, que no forma pies a su vez. La mente no extrae de la nota puntuada sino la sensación de tres notas contraídas.

Los compases de seis unidades, binarios, pueden alguna vez presentar la misma fisonomía de los monopédicos ternarios contraídos, pero siempre se diferencian en los acentos. Compárense los ejemplos segundo y tercero :

1. Tripodia de corcheas . . . . .	$\frac{6}{8}$	
2. La misma, pies contraídos . . .	$\frac{6}{8}$	
3. Pie de negras . . . . .	$\frac{3}{4}$	

En el segundo ejemplo tenemos tres pies, cada uno con su acento, tres acentos ; en el tercer caso las tres negras forman un pie, un acento. Esa es la diferencia.




En nuestro sistema, la barra une todas las notas de un pie — tratándose de corcheas e inferiores —, con lo que desaparece la analogía entre las figuraciones ; pero ni siquiera la barra, muy útil, es indispensable. La fórmula del compás, por sí sola.

basta para eliminar dudas. El numerador, dividido por dos (en los binarios) indica cuántos pies hay en el compás y, puesto que cada pie tiene un acento, sabemos en seguida cuántos acentos carga el compás.

En todos estos casos hablo de acentos rítmicos, de los acentos de los pies. Ya se sabe que los acentos o puntos de comprensión están siempre sobre la nota que sigue a la línea divisoria y que el sentido resbala del primero al segundo por sobre los secundarios acentos particulares de los pies.

Veamos ahora el proceso inverso, el de la subdivisión.




Cuando cada unidad simple se subdivide, adquiere el aspecto gráfico de un pie de la figura menor. Por ejemplo: el pie de negras, subdividido, se parece a la dipodia de corcheas. Obsérvense y compárense únicamente los compases capitales:

1. Pie de negras .....	2/4		
2. El mismo subdividido .....	2/4		
3. Dipodia de corcheas .....	4/8		

Pero como el pie tiene un solo acento, la diferencia estriba en que la dipodia (dos pies) tiene dos acentos. Lo propio ocurre con las demás figuras y sus respectivas menores. El pie de negras tiene un solo punto acentuado y un solo punto leve, aunque se subdivide hasta la semifusa. Al duplicarse en la primera subdivisión, el pie binario parece una dipodia de corcheas, y no es así, por la antedicha cuestión de acentos; el pie sigue teniendo uno y la dipodia dos.

Cada par de corcheas del  $2 \times 4$  no constituye la asociación grave-leve típica del pie. Las dos primeras son graves y las dos segundas leves. Es claro que cada par tiene a su vez una relación íntima de grave-leve, pero en tercer plano, a la sombra de la gravedad-levedad amplia del pie. En el ternario solo es «fuerte» la primer percusión, normal o subdividida.

Estas figuraciones equívocas se dan sólo en el orden binario. Únicamente los compases con el 6 por numerador — que pueden formar grupos de dos o de tres — pueden resultar dudosos en su aspecto binario. Veamos:

1. Pie de negras .....	3/4		
2. El mismo subdividido .....	3/4		
3. Tripodia binaria .....	6/8		

Obsérvense siempre las cifras de los compases y compárense los compases iniciales de cada frase. Otra vez los acentos denuncian la diferencia. Si se tiene pre-

sente el principio de que el pie tiene un solo acento y se determina el compás en consecuencia, no hay equívoco posible.

No podríamos examinar y comentar cada uno de los casos de analogía gráfica. El lector puede representárselos con otras figuraciones y otras unidades simples. Nuestro método comprende y explica éstos, aquéllos y los demás. Veremos, sin embargo algunos casos ilustrativos.

**ANALOGÍAS GRÁFICAS.** La frase siguiente muestra en el capital una dipodía de corcheas cuyo primer pie se ha contraído; y a su lado, a la derecha, hay otra frase con un pie de negras cuya segunda unidad simple se ha subdividido:



(Ponemos doble signo de acentuación a la contracción doble.)

Como en los casos anteriores, el signo de acentuación establece la diferencia, pero es el caso que corrientemente no se coloca el signo, y así resulta que ambas constelaciones rítmicas parecen una sola. Importa recordar otra vez que yo coloco esos acentos para mayor claridad. En nuestro método están de más. No los necesita. Para que no los necesite hemos estudiado a fondo las fórmulas de los compases y ellas, bien observadas, eliminan toda duda sobre el punto. Si el compás tiene un pie de negras ( $2 \times 4$ ) es claro que hay un solo acento en la primera negra, subdividida o no; y si el compás está integrado por dos pies de corcheas ( $4 \times 8$ ) no hay duda de que tenemos dos acentos haya o no contracción o subdivisión. La fórmula del compás determina la acentuación.

No hay duda, si escribimos nosotros con nuestras fórmulas de compases; no habrá duda mañana si los compositores adoptan este clarísimo sistema. Pero, ¿y la música de ayer, toda la música que ha sido escrita ya?

Si pretendo haber concebido procedimientos *inequívocos* es porque eran *equivocos* los que se han usado hasta hoy. Los casos del ejemplo anterior, no obstante la profunda diferencia que presentan, han sido escritos por los compositores casi siempre del mismo modo, en el compás de  $2 \times 4$ . Lo propio ocurre con las otras fórmulas. Muchas veces, al analizarlas, podemos penetrar con seguridad en el pensamiento que el autor no supo ni pudo anotar; otras, en cambio, nos resultan inciertas y hemos de renunciar a una indudable determinación.

El compositor de hoy, el futuro compositor, bien compenetrados de nuestra teoría, «oirán» al concebir, cuándo se trata de un pie de negras y cuándo de una dipodía de corcheas, y al determinar la fórmula del compás ofrecerán al lector inequívoca grafía de su pensamiento. Lo dicho, extendido a todas las fórmulas de todas las figuras, le dará la solución de casos más complejos, que él solo, como autor, puede resolver si es que sabe lo que quiere.



Examinemos a continuación dos fórmulas de dos pies de negras (cuatro negras por compás,  $4 \times 4$ ) en las que, por contracción y subdivisión, no se ve ninguna negra:



Solo el autor puede decirnos si efectivamente son pies de las ausentes negras. Si nos da el compás exacto, conforme a nuestro método, veremos claro; de lo contrario podríamos creer que se trata de otras constelaciones rítmicas, por ejemplo:



Es decir, pie de blancas ( $2 \times 2$ ) o tetrapodia de corcheas ( $8 \times 8$ ). Y acentuaríamos contrariando su pensamiento.

Abandonando redondas y semifusas, el compositor debe preferir las figuras medias; pero no porque las figuras medias convengan a las velocidades moderadas, sino porque una larga tradición de preferencia las hace más legibles.

La unidad simple por excelencia es la corchea, verdadero centro de nuestro sistema. Con ella se pueden y se deben escribir todos los movimientos. En segundo lugar está la negra.

Nuestra estadística prueba que la corchea ha sido elegida para unidad simple más veces que las otras; le sigue la negra. Excepcionalmente aparecen la blanca y la semicorchea. En cuanto a las demás, solo las hallamos en las contracciones (redonda) y en las subdivisiones (fusa y semifusa). Esto, en los dos últimos siglos.

Desde que la teoría adoptó una sola y única relación entre todos los valores (la redonda vale dos blancas, la blanca dos negras, ésta dos corcheas, etc.; y todas ellas con puntillo valen tres) el sistema se tornó redundante, es decir, que el autor tiene más elementos que los que necesita.

Cuando el compositor concibe una idea a base, por ejemplo de dos pies binarios por compás, puede elegir, huyendo de las figuras extremas, cualquiera de las dos centrales, la negra o la corchea:



Indicando metronómicamente la velocidad deseada, producirá en ambos casos absolutamente el mismo fenómeno rítmico.

**FORMA Y VELOCIDAD.** Cuando decimos «ligero», con referencia a un movimiento cualquiera producido por el hombre; o cuando decimos «despacio», estamos relacionando el movimiento que deseamos adjetivar, con un movimiento «normal», natural, del cual tenemos noción permanente y que nos sirve de término de comparación.

Hay, en efecto, una velocidad media «absoluta», a menudo recordada por los tratadistas y de muy discutido origen.

Decimos «absoluta», entre comillas, porque, aunque carece de relación visible, no lo es estrictamente. Por falta de instrumentos de precisión no pude llevar adelante una encuesta sistemática sobre el punto. Alcancé a ver, sin embargo, la discrepancia de los sujetos entre sí, y la del mismo sujeto consigo en diferentes momentos. La velocidad «media» tendría su centro de coincidencia hacia 70-80 percusiones por minuto y no corresponde siempre al pulso ni al paso del sujeto.

Esta velocidad «colectiva» tiene gran importancia en la escritura de la música.

Cada percusión real de una serie regular tiende cada vez con más rigor a dividirse en dos, esto es, a crear una segunda percusión mental (un eco), a medida que la serie se acerca, llega y baja de 35 percusiones por minuto. A la inversa, cada percusión tiende a fundirse con la siguiente, esto es, a no figurar en la cuenta, cuando la serie se acerca, llega o pasa de las 350-400 percusiones por minuto.

Entre ambos extremos, que son la contracción y la subdivisión, vive el pie: una percusión grávida y otra laxa, reales o mentales, que el espíritu detalla al aprehender.

Esto quiere decir que no podemos atribuir a un pie o a una serie de «pies gráficos» la velocidad que queramos sino la que podamos, de acuerdo con nuestras posibilidades de aprehensión.

Si escribimos una melodía, a base de pies binarios o ternarios, y pretendemos que cada unidad marche a razón de 30 por minuto, fracasaremos en la práctica: no resultará eso.

Un ejemplo. Podemos escribirlo con cualquiera de las siete figuras. Tomemos la unidad redonda para mayor eficacia visual. El movimiento es M.M. redonda = 30:



Dos unidades simples. numerador 2; unidad redonda, denominador 1. Un pie de redondas por compás en la notación. Es imposible su lectura.

La mente no puede abrazar ambas redondas bajo el acento inicial del pie; no puede hacer una «fuerte» y la otra «débil». Cada redonda se va a descomponer en dos blancas; es decir, que en lugar de leer una unidad de pie vamos a leer un pie contraído en esa unidad.

Sólo por un error, sólo por no haber comprendido la propia concepción, se puede atribuir a la unidad, en la escritura, una lentitud de imposible percepción. La mente, para llevar mejor la cuenta del tiempo, deja caer regularmente el golpe de su « metrónomo natural » y parte en dos la duración de la unidad lenta. Es decir, que después de la percusión real « oye » un eco, con el cual la unidad (escrita) resulta ser un pie con su segunda unidad contraída. Por lo tanto  $4 \times 2$ . Las redondas no son lentas de por sí. Podríamos escribir ese ejemplo en  $2 \times 8$ : si es muy lento leeremos  $4 \times 16$ .

Lo contrario pasa con las grandes velocidades. Si al mismo ejemplo anterior, sonoro, es decir al  $4 \times 2$ , dos pies de blancas, le quitamos las contracciones, le devolvemos sus cuatro unidades simples y le imprimimos gran rapidez, no podremos leer dos pies porque las cuatro unidades se fundirán constituyendo un grupo mayor. Para impresionar gráficamente, las vamos a escribir con semifusas. Cuatro unidades, numerador 4; semifusas, denominador 64:



Otra vez es falso el compás. No podremos acentuar dos pies. Las cuatro semifusas, prietas, formarán *un pie que tendrá las dos unidades subdivididas*. No será posible marcar dos acentos fuertes y dos débiles; solo habrá lugar para un acento fuerte en la primera y uno débil en la tercera. Esto es, un pie de fusas; luego  $2 \times 32$ .

Tampoco las semifusas son rápidas de por sí. Pudimos haber escrito el ejemplo precedente en  $4 \times 8$  ó  $4 \times 4$ . Muy rápido, resultará  $2 \times 4$  ó  $2 \times 2$ , con las unidades subdivididas. Hay algo más. Si concebimos y escribimos pies de melodías a velocidad media, y los percutimos muchas veces hasta acostumbrarnos a su audición, podemos disminuir luego la velocidad, poco a poco, hasta la zona equívoca, sin que la unidad se descomponga. A la inversa, si concebimos y escribimos dos pies y los oímos hasta familiarizarnos con sus dos acentos, podemos aumentar la velocidad sin que las cuatro unidades se nos agrupen bajo el acento de un solo pie.

**FORMAS USUALES.** Las formas que han empleado los compositores de los últimos tiempos son trece. Las más usadas, por orden de importancia, son las siguientes:  $4 \times 8$ ,  $6 \times 8$  ternario,  $3 \times 4$ ,  $4 \times 4$ ,  $3 \times 8$ ,  $2 \times 4$  y  $2 \times 8$ . Más raras son:  $6 \times 8$  binario,  $9 \times 8$ ,  $8 \times 8$  y  $6 \times 4$  ternario. Excepcionalmente se ven el  $12 \times 8$  y el  $8 \times 4$ . Esto, tratándose de *frases perfectas*, y prescindiendo de los signos de compás que ponen los propios compositores. Hablamos desde nuestro punto de vista.

Las formas que tienen el mismo numerador ( $4 \times 8$  y  $4 \times 4$ ;  $2 \times 4$  y  $2 \times 8$ ;  $3 \times 4$  y  $3 \times 8$ , etc.) representan el mismo hecho rítmico con distinta unidad simple. Quiere decir que se han usado y usan corrientemente sólo cuatro formas perfectas.

## FÓRMULAS DE LA FRASE

Anacrúsica. — Tética. — Acéfala. — Atética. — Aguda. — Llana. — Pseudo acéfala. — Pseudo atética. — La síncopa. — Nomenclatura de los compases.

**FÓRMULAS DE LA FRASE.** Hemos dicho que la base y eje, el fundamento de un discurso musical, es ese breve enunciado absoluta o relativamente conclusivo que inicia la composición. El espíritu advierte la terminación; y la confirma, porque después de una pausa o notas de enlace siguen otras de igual, semejante o equivalente configuración rítmica. Añadimos que la frase solo tiene dos compases a los cuales dimos sendos nombres distintivos: compás capital, al primero, y compás caudal, al segundo.

Estas denominaciones son, en primer lugar, ordinales, puesto que indican cuál va adelante y cuál sigue; pero además los diferencian porque es realmente distinta la función de cada uno en la representación de la idea musical. En el primer compás se produce el movimiento, la acción, el nudo; en el segundo, ese movimiento y acción concluyen, siguen pausas y aparecen las anacrusis que estallarán en el primer compás de la frase siguiente. Esto es lo más corriente, claro y normal; después veremos lo que añade el artificio regulado por el buen gusto.

Un estudio más minucioso de la *función capital* y la *función caudal* espera al lector más adelante. Aquí solo vamos a ocuparnos en examinar las principales fórmulas que la idea musical presenta en cada uno de sus compases cuando los puntos grávidos sufren alteración por percusiones previas o posteriores, silencios, ligaduras, etc., y cuando no sufren alteración, es decir, cuando se encuentran desempeñando su función normal.

Vamos a tomar, para un cuadro ejemplar, dos compases iguales, uno capital y el otro caudal, su compañero; y elegiremos un sencillo par de  $4 \times 8$ , no sin advertir, otra vez, que *el estudioso puede repetir por su cuenta el cuadro tomando cualquier clase de compás.*

Primero presentaremos los dos compases «vacíos» y luego los llenaremos tres veces con cinco notas dispuestas de distinta manera. Mediante este simple gráfico aparecerán a nuestra vista las «fórmulas» de frase que poseen más salientes características e importan especialmente al análisis.

Son « esqueletos », naturalmente; los hemos llamado « fórmulas ». Ya sabemos que en la práctica la variación y la subdivisión de los pies dan figuraciones más complejas. Observemos el cuadro. Una sola « forma de frase », la del  $4 \times 8$ , da diversas « fórmulas » principales :

4/8 | A compás capital | B compás caudal |

1. | ♩ | ♩ | ♩ | ♩ |

2. | ♩ | ♩ | ♩ | ♩ |

3. | ♩ | ♩ | ♩ | ♩ |

Notamos en primer lugar, que la función capital puede presentar tres fórmulas distintas, las tres vagamente reconocidas y bautizadas por los tratadistas. En la primera, el punto A aparece precedido de una nota de impulso ubicada en el compás anterior o al comienzo de la obra: da la fórmula *anacrúsica*. En el segundo, hacia abajo (siempre nos referimos a los capitales), la melodía empieza exactamente sobre el punto A: da la fórmula *tética*. Y en el tercero el discurso empieza después del punto A, de modo que éste queda marcado por un silencio: es la fórmula *acéfala* (sin cabeza). Cuando decimos, pues, *anacrúsico*, *tético* o *acéfalo*, ya sabemos que nos referimos a la fisonomía del compás capital, por cuanto el compás caudal no puede adjetivarse con tales expresiones.

Observemos ahora las formas del compás caudal.

En el segundo ejemplo de los compases caudales, la melodía termina justamente bajo el punto B, originando la conocida fórmula aguda, que los franceses llaman masculina. Es precisamente la fórmula tética al revés. Y en el tercero, el discurso termina después del punto B, dando lugar a la conocida terminación llana, generalmente denominada femenina, que es claramente la fórmula anacrúsica al revés, siempre que se suponga que las líneas divisorias están debajo mismo de los puntos A y B, y no adelante como las ponemos por convención.

Si volvemos la vista al cuadro veremos que todas las fórmulas, menos una, son conocidas de la teoría (aunque los teóricos discrepen) con los propios nombres que hemos adoptado. Así:

anacrúsica — . . . . .  
 tética — — masculina (aguda)  
 acéfala — — femenina (llana)

Se nota que a la primera le falta su par. Y sin embargo existe. En el abigarrado campo de los hechos no la han visto los teóricos. Nosotros la hemos reconocido y aislado. La llamaremos *atélica* (de *a* = sin, y *telos* = fin): *la frase sin cola*.

Del mismo modo que en la frase melódica puede aparecer un silencio en el punto inicial A, constituyendo la fórmula acéfala, un silencio en el punto caudal B nos da la fórmula atélica. Ambas, consecuencia del desarrollo de la armonía, son generalmente ilusiones gráficas. Las estudiaremos porque debemos conocerlas para el análisis fraseológico.

El desconocimiento de la existencia y naturaleza de la fórmula atélica ha sido causa de que casi todas las veces que fué concebida haya sido maltratada por las líneas divisorias, y en muchas ocasiones su presencia ha originado interpretaciones y contrainterpretaciones de los teóricos sin solución satisfactoria.

La fórmula atélica es la fórmula acéfala al revés.

Las fórmulas atélicas, agudas (masculinas) y llanas (femeninas), en fin, son propias del compás caudal.

Tenemos así, tres fórmulas capitales y tres caudales; pero como cualquiera de las fórmulas capitales puede asociarse con cualquiera de las caudales, resulta que la frase musical sólo tiene nueve maneras principales posibles de presentarse a los fines del análisis:

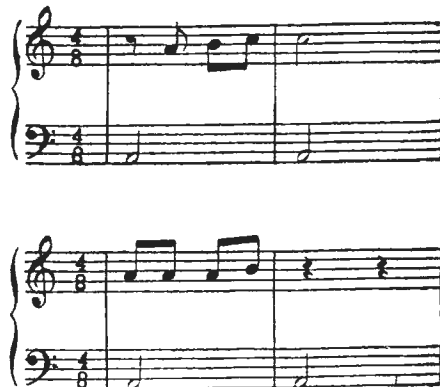
1. — Anacrúsica - Atélica
2. — Anacrúsica - Masculina
3. — Anacrúsica - Femenina
4. — Tética - Atélica
5. — Tética - Masculina
6. — Tética - Femenina
7. — Acéfala - Atélica
8. — Acéfala - Masculina
9. — Acéfala - Femenina

Entendamos bien el concepto de «fórmulas principales». Las fórmulas — hemos dicho — son aspectos o variantes de la forma, y es forma, p. e., la agrupación dipódica binaria ( $4 \times 8$ ) del grabado precedente. La forma se representa por medio de una de sus fórmulas, la más simple, la tética-masculina. Toda modificación que no altere el orden (binario en este caso), ni la suma de valores — subdivisión, contracción, puntillos, silencios, tresillos, síncopas — engendra una «fórmula». Pero hay diferentes grados de importancia en la modificación, según se alteren o no los fundamentales apoyos rítmicos de la forma; es decir, hay «fórmulas principales», que son, la normal — tética-masculina, representativa — y todas las que sufren añadidas u omisiones en los puntos grávidos capital o caudal. Nueve, en total.

Ese mismo grupo de fórmulas se da en todas las clases de compases binarios o ternarios, ya con la corchea por unidad simple — como en los ejemplos precedentes — ya con cualquiera de las otras figuras.

Dijimos que las fórmulas atélicas y acéfalas, consecuencia del desarrollo de la armonía, son generalmente ilusiones gráficas. Generalmente, pero no siempre; es decir, que existen verdaderas fórmulas acéfalas y atélicas. Tenemos que detenernos en la distinción.

La descomposición del discurso musical en dos o más pentagramas nos deja aislada la melodía en el pentagrama superior (o en el que lleva la voz cantante); y si en esa melodía faltan el punto A o el punto B, tenemos la visión de la frase sin cabeza o sin cauda:



Sin embargo, hay ataque bajo esos dos puntos en que falta la nota melódica. Y ese ataque en otro pentagrama, aunque sea un golpe de timbal, puede no formar parte del discurso melódico, pero integra la serie rítmica. El golpe indica al oído que el discurso ha empezado y el espíritu sabe a qué atenerse en cuanto a la comprensión de la frase rítmica. La cualidad de acéfala o atélica, en estos casos, sólo existe en la escritura, no en el complejo sonoro. A pesar de lo cual, el cambio de color que introduce la percusión inicial o caudal en otro registro o con otro instrumento, deja subsistente la sensación de frase acéfala o atélica, aunque estas cualidades no sean absolutas. Distinguiremos las fórmulas que tienen percusión inferior, entonces, con el nombre de *seudo-acéfalas* y *seudo-atélicas*.

Pero el análisis demuestra que existen fórmulas acéfalas y atélicas absolutas. Se dan estos casos cuando el punto A o el punto B faltan no sólo en la melodía sino en todos los demás registros o voces. Las llamaremos *acéfalas absolutas* y *atélicas absolutas*.

La fórmula acéfala absoluta en la frase inicial de la melodía es equívoca. Si el que está leyendo la música puede imaginar una percusión mental en el punto A, sobre el silencio, el oyente ignora ese «golpe silencioso» porque no es adivino, y si tuviera que escribir lo que ha oído, convertiría en anacrusis la nota o notas que preceden a la primer cabeza de pie:



Como el oyente vive rodeado de silencio musical hasta que empieza la música,

no hay manera de hacerle notar un silencio inicial. Debe suponerse que, cuando no se oye música, están pasando muchos kilómetros de pentagramas llenos de silencios. Es muy importante ver que, cuando aquella misma frase inicial acéfala y equívoca se repite; cuando vuelve a nuestro oído precedida de las frases finales de la misma composición — si repite —, el oyente nota el silencio inicial y comprende la frase como acéfala absoluta. Su espíritu ha captado ya los dos puntos de comprensión y está en condiciones de entender cualquiera de las nueve fórmulas principales.

Por eso decimos que la frase acéfala es equívoca al comienzo, sólo al comienzo. Conviene no darla nunca como primera frase. Como segunda, tercera o cuarta, suele producir bello efecto.

Las mismas razones que aconsejan evitar la acefalía absoluta inicial valen para la frase atélica absoluta al final. Por lo demás, la frase atélica es siempre equívoca. Conviene emplearla en su aspecto *seudo-atélico*.

Las frases acéfalas, absolutas o no, pueden llevar anacrusis, y las atélicas, absolutas o no, admiten la cauda femenina :



Ambas mejoran con percusión interior.

Pero la prolongación de un sonido anterior hasta el punto grávido capital o caudal engendra un nuevo matiz de fórmulas acéfalas y atélicas. No hay percusión melódica en el punto capital o en el punto caudal; luego, las fórmulas son acéfalas o atélicas, según el caso. Pero ambas, absolutas o no, tienen un silencio (ausencia de sonido) en el punto grávido, mientras las del nuevo matiz sienten el sonido que se prolonga de la nota anterior. Tenemos, pues, que distinguir las acéfalas (absolutas o no), 1), de las *semiacéfalas* 2) :



El ejemplo 1) muestra la frase acéfala con silencio en el punto grávido, pero con anacrusis inicial. Esta anacrusis no quita a la frase su carácter de acéfala, pues la percusión capital sigue faltando en la melodía. El ejemplo 2) ilustra el caso de la semiacéfala, en cuyo punto grávido falta la percusión pero no el sonido.



Y en los casos de ausencia de percusión melódica caudal, distinguimos las atélícas 3), de las semiatélicas 4):



Si en las semiacéfalas falta la percusión inferior tendremos la fórmula *semiacéfala absoluta*, y si falta en las semiatélicas se nos dará la fórmula *seudo-semiatélica*.

Merece atención un nuevo caso de acefalía que se da en la práctica, ya porque el compositor no tiene otra manera de escribirlo, ya porque intencionalmente busca ese efecto: la prolongación de un sonido de la frase anterior hasta el punto capital de la siguiente. Por ejemplo:



En rigor, no es concebible la trabazón sonora de dos frases. Toda idea, aun cuando termine sin silencio, supone una mínima respiración final antes del ataque a la idea siguiente. No es concebible, pero se ha concebido y se ha realizado. Es un fenómeno de hecho y bastante frecuente. Como expresión del pensamiento es defectuoso, pero no deja de ser un recurso cuyo efecto se busca. Al prolongar la nota final de la frase anterior, el compositor quiere que el sonido prolongado se oiga en el punto capital de la frase siguiente como un recuerdo, en segundo plano.

Esta interpretación del hecho, que nos parece exacta, esclarece la cuestión: cuando la nota prolongada termina su valor melódico, pasa al plano armónico. Es un relleno armónico y no puede escribirse si no así, con la ligadura. La fórmula, en fin, es una variedad de la *semiacéfala*; puede ser absoluta si no tiene percusión inferior, y *seudo-semiacéfala* si la tiene. Su diferencia con la *semiacéfala* común es, apenas, minucia de sentido.

**LA SÍNCOPA.** Presentadas así las estructuras del pensamiento musical, el concepto de síncopa se aclara.

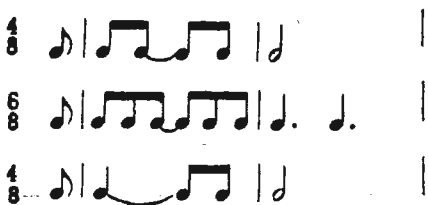
Síncopa es la prolongación de un sonido hasta un punto grave siguiente, *dentro de la frase*. Según esto hay varios grados de fuerza.

Como el acento del pie inicial o del pie terminal <sup>2</sup>carga, además, el acento de comprensión, la síncopa que lo afecta es *mayor* :



Desde el punto de vista de la comprensión tenemos aquí las fórmulas semiacéfala y semiatélica, respectivamente.

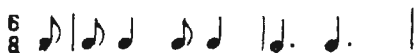
Las prolongaciones que alcanzan a las cabezas de pies internos son síncopas *menores*. Toda nota puntillada, en el binario, que llega al pie siguiente, produce síncopa *menor* :



Las prolongaciones que afectan la nota impar de las subdivisiones son síncopas *mínimas*. Toda nota puntillada dentro del pie da síncopa *mínima* :



La contracción de las segunda y tercera unidades del pie ternario no es síncopa :



La terminación masculina, contraída o ligada, no es síncopa.

La síncopa es tal desde el punto de vista rítmico; desde el armónico puede originar los llamados *anticipos* y *retardos*; desde el punto de vista de la comprensión o percepción de las ideas, la síncopa puede engendrar fórmulas acéfalas y atélicas.

**NOMENCLATURA DE LOS COMPASES.** El compás encierra siempre valores que integran un pie, una dipodia, una tripodia o una tetrapodia. No hay compás de cinco pies porque el compositor no puede concebir una frase que tenga tan extenso conflicto. La posibilidad de comprender tiene un límite. En la poesía regular, medida, por ejemplo, no hay versos (renglones) de veinte sílabas.

La teoría en uso llama binario al compás que encierra un pie binario, y compás ternario al compás que tiene un pie ternario. Muy bien. Pero como toda la teoría

actual es inconsecuente, el compás que encierra *dos pies ternarios* llámase comúnmente *binario*! Es como si dijéramos: un hombre es un hombre; pero dos hombres resultan una mujer.

Cuando denominan ternario al compás de un pie ternario, al  $3 \times 8$  (si es de corcheas); se fundan en la cualidad ternaria *del pie*. En cambio, cuando llaman binario al compás de dos pies ternarios, al  $6 \times 8$ , ya no persisten en el mismo criterio anterior, ya no hacen caso de la cualidad del pie (que es ternario también) sino que atienden a la yuxtaposición de *dos pies*, a la formación del compás por dos grupos. Si un compás es ternario porque tiene un pie ternario, tiene que ser dos veces ternario cuando tiene dos pies ternarios. Nunca puede ser binario. Y si al compás de dos pies ternarios le llamamos binario, al compás de un pie ternario tendríamos que llamarle... unitario. Y unitario también al compás de un pie binario.

Cosas de la teoría.

Una nomenclatura precisa puede darse así:

- Compás de un pie binario : monopédico-binario
- Compás de un pie ternario : monopédico-ternario
- Compás de dos pies binarios : dipódico-binario
- Compás de dos pies ternarios : dipódico-ternario
- Compás de tres pies binarios : tripódico-binario
- Compás de tres pies ternarios : tripódico-ternario
- Compás de cuatro pies binarios : tetrapódico-binario
- Compás de cuatro pies ternarios : tetrapódico-ternario

No existen otros. Si los pies son de corcheas el compás lleva el 8 como denominador; si son de negras, el 4; etc.

## GRAFICA DEL PERÍODO

La línea divisoria inicial. — Verso y frase. — La frase rítmica. — Teoría y práctica.

**LA LÍNEA DIVISORIA INICIAL.** En esta teoría la línea divisoria se coloca siempre y únicamente antes de cada uno de los dos puntos grávidos que presenta toda frase musical. Esos puntos son naturales, irremediables en la concepción de una idea (1). La línea los acentúa, los denuncia, los caracteriza.

Ahora, en la práctica moderna de la escritura musical, hasta en el caso de que las líneas divisorias estén bien colocadas, la nota inicial de cada composición y aún la inicial de cada pentagrama, no llevan la línea divisoria al lado y a la izquierda. Se interponen entre la línea y la primera nota, el signo de la clave, las alteraciones propias (si las hay), y las cifras del compás :



Nuestra teoría revela la existencia de frases muy breves; de frases que sólo requieren un par de notas por compás. Al escribirlas según el procedimiento en uso, las notas que constituyen el primer compás pueden confundirse momentáneamente con la anacrusis, dificultando la inmediata comprensión de la frase. De todos modos, la línea caracteriza y define las notas grávidas en cualquier compás, grande o pequeño, y es necesario que esté a su lado también al principio de la composición.

En obsequio a la claridad, hay que hacer una modificación de detalle. La línea divisoria inicial no tiene objeto antes de la clave, de la armadura y de las cifras del compás; es un signo de acentuación (real o pensado) y debe quitarse del margen y colocarse inmediatamente antes de la primera nota grávida (A), así:



Es precisamente lo que hace la teoría tradicional cuando esa nota aparece precedida de anacrusis. A veces se colocan dos líneas, una antes de la clave y otra antes

(1) Se explicará más adelante la razón y el alcance de esta afirmación absoluta. Todos los capítulos de esta obra se complementan y esclarecen recíprocamente.

de la primera nota grávida (después de la anacrusis). De más está decir que sobra una.

VERSO Y FRASE. Somos enemigos de comparar la técnica de otras artes con la de la música. Esto se ha hecho muchísimas veces, pero la falta de tino en la determinación de los límites del símil ha producido confusiones.

La similitud entre la forma poética y la musical, explotada con discreción, puede, sin embargo, facilitar difíciles explicaciones.

Yo creo que hasta hoy no se ha acertado a dar al discurso melódico una representación gráfica que, a primera vista, denuncie su forma. La música, que por espacio de siglos ha corrido asociada a la poesía, también está compuesta de versos. Estos versos son las frases, tal como las hemos presentado. Naturalmente el « verso poético » tiene una riqueza y variedad de acentos (en los idiomas modernos) que no posee la frase musical; por eso el símil debe abandonarse en cuanto se pretenda cotejar la constitución interna del verso con la frase. Vale, en cambio, si se comparan verso y frase como totalidades.

La verdad es que la música se ha escrito siempre como « prosa »: todos los « versos » enhebrados, uno al lado del otro, sin más límite que el del pentagrama — que es el del ancho del papel —. Y cuando una frase no cabe toda al final de la línea, se pone un pedazo en ella y el resto en el pentagrama siguiente. Antiguamente ocurría lo mismo con la poesía: los versos se escribían corridos; pero los poetas se dieron maña después para disponer los versos cada uno en un renglón, y así las formas resaltan a simple vista. Los músicos están todavía en la « edad de la prosa ».

Veamos esta quinteta:

Mi vida es un erial:  
Flor que toco se deshoja;  
Que en mi camino fatal,  
Alguien va sembrando el mal  
Para que yo lo recoja.

La naturaleza de la composición salta a la vista: es verso y no prosa (a menos que entremos en sutilezas de modernos teóricos). Además, la forma se nos presenta nítida: es una quinteta, no un soneto ni una décima; es una quinteta octosílaba, no es una silva; la rima es perfecta, no es un romance clásico. Todo lo dice la disposición en versos.

Pero si resolvemos dar a la misma estrofa la disposición gráfica de la prosa, tendría que apuntar la sospecha de que es verso para que nos entretuviéramos en descubrir sus ocultas características:

« Mi vida es un erial: flor que toco se deshoja; que en mi camino fatal, alguien va sembrando el mal para que yo lo recoja. »

Pues bien, así se escribe hoy la música. Y así quedan en la sombra sus características estructurales. Imagen gráfica de lo que ocurre en la conciencia del músico; porque si los teóricos de la música no acertaron a escribir la música «en verso» es porque no distinguen los versos musicales, porque no saben aislarlos, porque no han reconocido la frase musical.

La música y la poesía, artes de movimiento, no se presentan, como la pintura y la escultura, de un solo golpe. Poesía y música *transcurren*, se van deslizando poco a poco, pasan como una cinta cinematográfica, requieren tiempo. La música flota brevemente en el espacio, como un aroma. La transmisión de productor a receptor no requiere auxiliares gráficos; sale del hombre mediante vibraciones, llega al hombre por vía auditiva. Y así, sin otros recursos, se ha transmitido por millares de años antes de que se inventara la escritura.

La poesía y la música no tuvieron más registro que la memoria. Era insuficiente. El enorme capital de las experiencias colectivas ha ido menguando por falla de la memoria y por muerte sin transmisión. Era necesario aprisionar el hecho, para reproducirlo después, cuando se quisiese, y para transmitirlo a otras generaciones, a otros pueblos distantes.

Al cabo de larguísimo esfuerzos, el apresamiento gráfico de la poesía y de la música se ha conseguido. Por lo menos, algo se ha conseguido: la lectura de la música no exige nada más que conocer previamente la naturaleza, el estilo y la forma de lo que se va a leer. De todos modos, la escritura acierta hoy a transmitir la imagen de la forma poética; la notación no permite ver la forma musical. La música, que es una sucesión de versos (frases), se escribe todavía en «prosa».

Si el musicólogo quiere también una precisa y rápida visión de la forma, es necesario que escriba la música en «verso». Así:



Se necesita para el estudio comparativo; se necesita para comprender más fácil y seguramente; se necesita para que un gran capital de adquisiciones intuitivas florezca en los dominios de la conciencia.

En esta obra y en todas las posteriores de nuestra firma, haremos el estudio fraseológico y escribiremos las melodías de esa manera.

**LA FRASE RÍTMICA.** La frase musical es un fenómeno complejo debido a la superposición de elementos que corren en ella prácticamente inseparables. Sólo al descomponerla por razones de estudio podemos hablar de una línea de altitudes o constelación del *melos* y de un esquema rítmico o frase rítmica.

Al presentar la frase dijimos que, si enuncia, desarrolla y concluye un conflicto rítmico, deja planteado un problema de altitudes que reclama la audición de otras frases, generalmente tres más, cuatro en total. Así es. El autor alcanzó a comunicarnos algo musicalmente concreto al redondear la frase, pero a cuenta de confesiones más extensas.

El músico se sirve de las frases como el poeta se sirve de los versos. Ambos nos dirán su sentir o su pensar, en una sonata o en un soneto, mediante la sucesión de frases o versos cuya nítida individualidad es condición del hacer artístico. Por poco que tenga que decirnos un músico, no le bastará una sola frase musical; ni al poeta un verso, aunque frase y verso sean conclusivos desde el punto de vista de la técnica poética o musical.

Ahora — y a ésto vamos — las frases y los versos, son *relativamente conclusivos en diverso grado*. Una frase musical puede expresar todo lo que tiene que expresar como frase, dentro de los términos rítmicos de la frase. Siempre necesitará el complemento de las frases siguientes para develar íntegramente el pensamiento, pero a veces la frase misma, que es parte del período, rebalsa el cuerpo material — métrico diríamos — y se extiende hasta el segundo cuerpo, de modo que es, casi, *una frase como idea en dos frases como ritmo*. Este detalle es muy importante para distinguir los *versos musicales*.

De acuerdo en que no es fácil la explicación si falta al lector la experiencia auditiva y visual de la frase. Dejemos, pues, esto, como un anuncio, para cuando el estudioso adquiriera esa experiencia.

**TEORÍA Y PRÁCTICA.** El descrédito y muerte de los sistemas nuevos empieza con su ambiciosa pretensión de abarcar y explicar todo. Sirva la experiencia histórica para que veamos con ojos serenos hasta dónde alcanza la virtud de nuestro método.

La música, tal como ha llegado hasta nuestros días, es tan compleja como la vida mental del hombre — a que obedece —. La idea de encasillar la totalidad de sus expresiones contiene ineptitud para prosperar. Todos los sistemas de fraseo anteriores al presente — ilustremente suscriptos y unánimemente abandonados — quisieron inducir leyes de *todos* los hechos musicales conocidos.

Razones que expondremos en un futuro libro iluminan nuestro campo de acción y limitan el horizonte de nuestro sistema. Nosotros no pretendemos que todos los hechos musicales conocidos se presten dócilmente a nuestra clasificación, pero las

experiencias realizadas nos permiten asegurar que la casi totalidad de las producciones llamadas populares y gran parte de las creaciones cultas de Occidente brotan conforme a leyes tradicionales. Y es precisamente el hallazgo de esas leyes lo que nos ha permitido formular normas para su comprensión, su correcta escritura y su estudio científico.

Toda la música producida contiene *ideas musicales*. Pero del total de esa producción nosotros entresacamos, aislamos y definimos hechos musicales que llamamos *ideas*, pensamientos o *frases*. Discúlpenos la insistencia. Reconocemos *ideas armónicas* e *ideas rítmicas* fuera de nuestro campo.

Las explicaciones precedentes nos han proporcionado el mínimo de nociones indispensable para entrar en el análisis de la música que han escrito en todas las épocas compositores de todo linaje. Volviendo la espalda, sin desprecio, a la teoría usual y a los tratadistas de la materia, hemos buscado el camino más corto para transmitir al lector esta nueva visión.

La vuelta al concepto de pie, tal como debe entenderse hoy, con abstracción de antecedentes clásicos, ha sido el primer paso. La presencia y disposición de esos pies en las ideas musicales, y el hallazgo de los dos puntos grávidos — cuya existencia regular desconocían los tratadistas — nos han permitido organizar la teoría del compás sobre nuevas bases.

Todo cuanto queda por añadir se difiere para dar paso a los ejemplos musicales. En ellos, que representan el hecho práctico, el estudioso hallará la confirmación de nuestras proposiciones teóricas. Hemos dicho que nuestros estudios se fundan en la observación metódica de muchos miles de hechos. Verifique el lector, pero sin prejuicios, con independencia y probidad, sin concesiones a los teóricos del pasado. Al alejarnos de ellos, pensemos con gratitud en la buena voluntad que pusieron en servirnos.



## ADVERTENCIA

Declaramos de la manera más formal nuestro propósito de reproducir los ejemplos musicales con la más absoluta fidelidad. Toda diferencia debe considerarse involuntaria. Pero como la aplicación de nuestro sistema importa diversos cambios de fisonomía gráfica, daremos a continuación detalle de los principios que seguimos.

1). Todas las alturas y las duraciones se reproducen con total exactitud, sin modificación deliberada.

2). Nuestro sistema trasciende en una nueva colocación metódica de las líneas divisorias; por lo tanto, todas esas líneas — si no coincidimos con el autor — cambian de lugar en nuestras copias y, en armonía con ellas, cambian las cifras del compás. Pero en todos los casos añadimos en el epígrafe, al lado de la voz reguladora, el compás que adoptó el compositor, precedido de la preposición «ex» (anterior, que fué) y, además, para mayor precisión, las siguientes abreviaturas:

an. — anacrúsico  
t. — tético  
ac. — acéfalo

Con estas indicaciones el lector puede reponer las líneas divisorias del compositor. Cuando no bastan, hay explicaciones complementarias en el texto.

3). Las barras de unión de las corcheas y de figuras menores han sido extendidas o seccionadas conforme a nuestro concepto del pie. Las figuras largas que contraen más de un pie han sido cortadas o respetadas según el hecho que ejemplificamos en cada caso. Entiéndase bien que al cortarlas no modificamos las duraciones pues les sumamos otra de igual altura con ligadura de extensión.

4). No habiendo tenido a nuestro alcance los manuscritos de los autores, los ejemplos son copias de ediciones muchas veces «fraseadas» por diversos intérpretes. En consecuencia, hemos suprimido generalmente las grandes ligaduras de expresión.

5). Copiamos la línea melódica únicamente, descontando que la armonía no cambia su sentido. Cuando especiales circunstancias lo requieren, o debemos explicar acéfalas o atélicas, reproducimos otra o más voces del original a veces cambiándolas de octava, pues usamos un solo pentagrama.

6). Por nuestra parte añadimos un signo de comprensión (no siempre). Es un breve trazo vertical que corta una línea del pentagrama y que aparece en los compases caudales para indicar el término de la idea anterior y el comienzo de la que sigue. Es *lo único* agregado por nosotros.

7). Los periodos de nuestros ejemplos no son siempre los iniciales del movimiento indicado (allegro, andante, etc.); muchas veces son segundos temas o repeticiones variadas que aparecen en el curso de la composición. Los hemos elegido por más claros o ilustrativos para el caso.

8). Algunas veces, con el objeto de facilitar la visión de la melodía, hemos hecho trasposiciones de octava, pero advirtiéndolo con la indicación 8ª, si la bajamos, 8ª *baja*, si la subimos. La clave de *fa* precedida por la de *sol* reproduce la notación original; la clave de *fa* sola, indica que

la melodía fué tomada del pentagrama inferior. Alguna vez, cuando el cambio de clave afecta pocas notas dentro de una frase, hemos anotado toda la idea en la de *sol*.

9). Al convertir en anacrusis algún compás de los originales suelen quedar fuera algunos silencios del original. Hubiéramos querido ponerlos sobre el pentagrama, entre paréntesis redondos, como hemos hecho muchas veces, pero no hemos podido hacerlo siempre así por dificultades de orden práctico. A la inversa, cuando convertimos en acéfala una anacrúsica, le añadimos silencios entre paréntesis cuadrados. Todo esto ocurre muy raras veces.

10). La indicación de la obra a que pertenece el fragmento reproducido fué tomada de la edición comercial que tuvimos a mano. A veces los números de las sonatas, etc., varían de una edición a otra. Hay que tener presente, además, que alguna diferencia de los textos puede atribuirse a errata de la edición que hemos consultado.

11). Tales ediciones, impresas en distintos países, traían las voces reguladoras del movimiento y los títulos de las obras en los idiomas del país editor. Por razones de uniformidad, hemos traducido al italiano casi siempre las voces de movimiento; pero no los títulos, para evitar confusas discrepancias con otras traducciones.

12). No es fácil dar en el corto espacio de los epígrafes todas las indicaciones que caracterizan una obra. Las abreviaturas fueron necesarias. El lector no tendrá dificultad en comprender C. b. t. (El clave bien templado), Alb. de Juv. (Album para la juventud, o de juventud) y otras. Las voces reguladoras del movimiento suelen aparecer con las indicadoras del carácter; hemos suprimido estas últimas porque no importan a nuestro objeto. A veces tomamos un período cuya indicación es, por ejemplo, «più lento». Naturalmente, más lento que otro movimiento señalado antes. En estos casos aclaramos entre paréntesis cuadrados: *più lento* [que *vivace*].

## LA FRASE

Vamos a enfrentarnos con los hechos.

Hemos dicho que la primera parte de este libro estará dedicada a la música culta. En una sección se tratará de las formas, y en la otra de la deformación.

Pero la consideración de las frases requiere una importante subdivisión:

### I. LA FRASE PERFECTA

### II. LA FRASE IMPERFECTA

Estamos en el extenso capítulo que dedicamos a la frase perfecta. Ha llegado el momento de definir sus caracteres generales. *La frase perfecta es la que tiene en el compás capital igual suma de valores que en el compás caudal*; es decir, que los dos compases duran lo mismo. Todas las explicaciones preliminares han sido esclarecidas con ejemplos de frases perfectas.

En cuanto a la frase imperfecta, nos vamos a entretener en definirla cuando llegue el momento de tratarla. Es indispensable que el músico se familiarice con la ley que define la frase perfecta mediante el estudio de los ejemplos que daremos a continuación, para que la frase imperfecta le resulte una clara y lógica extensión de los mismos principios.

Recordemos. Las notas sueltas son las unidades simples. Para comprender, la mente agrupa estas unidades sueltas en series de dos o de tres (pies binarios, pies ternarios). La música se produce rítmicamente por medio de pies. Es lo común de toda la música del mundo. Por eso fundamos en el pie nuestra teoría de la notación. Podríamos explicarnos sin escribir una sola vez la palabra «compás», pero al adoptar la línea divisoria como signo de comprensión, también en nuestra notación aparecen fragmentos de pentagrama a los cuales llamaremos «compases» para entendernos mejor, pero nadie olvide que nuestro compás tiene nuevo sentido.

Vamos a estudiar ahora todas las frases musicales «perfectas». Empezaremos por las que fueron concebidas a base de pies de corcheas, que son las binarias:  $2 \times 8$ ,  $4 \times 8$ ,  $6 \times 8$  y  $8 \times 8$ ; y las ternarias  $3 \times 8$ ,  $6 \times 8$ ,  $9 \times 8$  y  $12 \times 8$ . No existen más frases «perfectas» en la serie de la corchea. Pero como los compositores pudieron adoptar y adoptaron el pie de negras en vez del pie de corcheas, tenemos otra serie completa ( $2 \times 4$ ,  $4 \times 4$ , etc.) que, entiéndase bien, no da nuevas formas

sino las mismas escritas con otra unidad simple. Tampoco son formas distintas las que los autores escriben con pies de semicorcheas, es decir, la serie del 16 ( $2 \times 16$ ,  $4 \times 16$ , etc.), ni las que se fundan en la blanca, serie del 2 ( $2 \times 2$ ,  $4 \times 2$ , etc.).

Un párrafo todavía. Vamos a distinguir las formas de frase con unos signos que explicaremos en seguida. Los colocaremos al lado de los títulos de cada capítulo y no hablaremos de ellos en el texto. Su razón de ser se comprenderá más adelante.

Las frases están compuestas por pies. Si la frase tiene un pie en cada compás, las cifras que la caracterizan serán  $1-1$ , es decir, un pie en el compás capital y otro en el caudal. Si la frase tiene dos pies en cada compás, signaremos  $2-2$ ; si tres,  $3-3$ , y para la de cuatro pies,  $4-4$ . Dos guiones entre ambos números indican que los pies son binarios; tres que se trata de pies ternarios. Entonces:

$2 \times 8$ , ó  $2 \times 4$ , ó  $2 \times 2$ , etc. — relación  $1 = 1$   
 $4 \times 8$ , ó  $4 \times 4$ , ó  $4 \times 2$ , etc. — relación  $2 = 2$   
 $6 \times 8$ , ó  $6 \times 4$ , ó  $6 \times 2$ , etc. — relación  $3 = 3$   
 $8 \times 8$ , ú  $8 \times 4$ , ú  $8 \times 2$ , etc. — relación  $4 = 4$

Y en el orden ternario:

$3 \times 8$ , ó  $3 \times 4$ , ó  $3 \times 2$ , etc. — relación  $1 \equiv 1$   
 $6 \times 8$ , ó  $6 \times 4$ , ó  $6 \times 2$ , etc. — relación  $2 \equiv 2$   
 $9 \times 8$ , ó  $9 \times 4$ , ó  $9 \times 2$ , etc. — relación  $3 \equiv 3$   
 $12 \times 8$ , ó  $12 \times 4$ , etc. — relación  $4 \equiv 4$

No se preocupe el lector con estos nuevos signos. Después se explicará su necesidad.

Vamos a los ejemplos musicales.

## UNIDAD SIMPLE: CORCHEA

### A) PIES BINARIOS

**2 x 8, 1=1**

Un pie, un solo pie, el más corto, el pie binario, tiene en sus dos unidades simples elementos suficientes para producir el conflicto rítmico y de altitudes que llena el primer compás; encabeza, así, la frase, y resuelve en un segundo pie sobre el punto inicial de un segundo compás. Ya sabemos que todo pensamiento o frase tiene dos compases. Esta forma de frase es la más breve que se puede concebir. Pero no es la más breve porque se escriba con corcheas, sino porque utiliza un pie (de cualquier figura) en el compás capital y otro pie en el compás caudal. Podríamos escribirlo con semicorcheas o fusas y no sería más breve por eso; con negras o redondas y no sería más largo.

La frase de dos pies — un pie por compás — ha sido muy cultivada por los compositores de todos los tiempos. Cuando los autores la proyectaron a base de negras, el compás de  $2 \times 4$  les ofreció un molde justo y acertaron a notarla bien muchas veces; pero cuando adoptaron las corcheas se extraviaron en compases mayores, de tal modo, que la simple frasecilla del  $2 \times 8$  es hoy una de las formas perdidas en el fárrago de incorrectas grafías, y es necesario reescribirla aquí casi siempre. Sólo tres veces, en todas mis búsquedas, he hallado esas frases de un pie de corcheas por compás escritas en  $2 \times 8$ .

El límite de cada frasecilla o pensamiento musical está determinado, además, por la aparición de otro pensamiento análogo, que se opone al anterior pero continuándolo, y que generalmente presenta una estructura rítmica semejante.

1) Mozart. Sonata N° 15, Rondó,  
Allegretto. ex  $2 \times 4$  an.



1). He aquí, en estas ideas de Mozart, un primer contacto *visual* y auditivo con dos frases de un pie por compás a base de corcheas. Cada frase ocupa un pentagrama.

*Sol-sol/mi*, y la primera frase o pensamiento musical ha terminado. Sigue un elocuente silencio de corchea. *Fa -fa/re*, y concluye la segunda frase. Fueron escri-

tas, como muchas de este tipo, en  $2 \times 4$ . El primer pie quedó en el « alzar », como anacrusis. Nosotros lo colocamos dentro del primer compás porque ese pie es el « cuerpo » de la frase.

Cada una de esas dos frases es conclusiva. Termina en el silencio. Pero es « relativamente » conclusiva porque el autor no se conforma con decirnos eso. Dirá más y, al efecto, producirá nuevas frases del mismo tipo, complementarias, que irá añadiendo, hasta llegar a las ocho en que cierra y abrocha la unidad superior que aquí llamamos « período ».

2) Mozart. Sonata N° 5,  
Allegretto, ex  $2 \times 4$  an.

3) Haydn. Sinfonía N° 18,  
Andante, ex  $2 \times 4$  an.

2). El mismo Mozart volvió sobre el tema anterior en la Sonata N° 5. De ella tomamos el período completo, con sus ocho frases; a su lado va otro período de Haydn.

Analicemos el período de Mozart. Las dos primeras frases son téticas, esto es, no tienen anacrusis; y son agudas (masculinas) porque terminan en el punto caudal. Las tercera y cuarta, téticas también, tienen lleno el caudal. La tercera termina en el *mi*, pero en seguida emprende una marcha, *re-mi-fa sost.*, especie de avalanzante anacrúsico que va en busca del *sol* capital de la cuarta frase. Esta termina en el

*fa becuadro* y prolonga una minuciosa cauda femenina. He aquí concluído el semi-período. La quinta frase retoma el pensamiento inicial para darle carácter conclusivo en la octava frase. La séptima frase nos muestra otro avalanzante anacrúsico que da, por salto descendente, en la frase final.

3). Examinemos la melodía de Haydn. La frase inicial es idéntica a las dos primeras de Mozart, salvo el silencio. Las altitudes son distintas, sí, pero ya hemos dicho que tratamos aquí de las formas rítmicas.

La segunda frase termina en el *fa*. Una rápida anacrusis interna (*sol-la*) alcanza el *si* de la tercera y aquí se repite la formulilla de las fusas pero esta vez sin función anacrúsica típica, pues ahora es parte del compás sustancial. Los músicos no crearon sus obras para que yo las utilizara como ejemplos de progresiva dificultad. Así, me encuentro al principio, con detalles que más adelante se comprenden sin esfuerzo. En la cuarta frase termina el semiperíodo y se retoma el tópico inicial para terminar en la octava. Esta melodía presenta gran parte de sus pies «en estado fundamental». En los caudales de las frases primera, quinta y octava el pie de corcheas aparece contraído en una negra. Esta negra contiene las dos corcheas en potencia. El 8 del compás nos dice que la unidad simple es la corchea. Toda negra es contracción en los compases que tienen el 8 por denominador. A la inversa, las cuatro semicorcheas del ejemplo de Mozart son pies subdivididos, es decir, pies con las unidades simples subdivididas; en las fusas de Haydn hay doble subdivisión. Todas esas fórmulas son aspectos del pie fundamental. Estas dos melodías fueron escritas en el compás de  $2 \times 4$ . El primer pie quedó afuera, y es claro que al final sobró un tiempo en blanco que fué preciso llenar con nuevas supuestas anacrusis de venideras frases. Si la obra hubiera terminado en la octava frase, el autor se habría visto obligado a llenar con un silencio de negra el último compás, o bien a poner una blanca. Ya veremos. Esto se comprenderá mejor en los capítulos dedicados al  $2 \times 4$  y al  $4 \times 8$ .

Las frases se perfilan netamente cuando el discurso reposa en contracciones. Así es fácil «verlas». Pero cuando se enlazan mediante terminaciones llanas (femeninas), el fenómeno no varía pero la comprensión se dificulta. El músico tiene que reeducar su oído. Veamos los ejemplos que siguen.

4-5). Aquí, en estas dos melodías de Haydn, las frases impares alargan una cauda femenina hacia las frases pares. Podría parecer que el pensamiento continúa hasta la negra pero no hay tal cosa. Son dos frases netas que alternan en una especie de diálogo. Llamamos a esto «proceder por pares». El séptimo pentagrama de la melodía contiene la anacrusis de la octava frase. Si se suprime, aumenta la claridad.

En la melodía 5) del mismo Haydn tenemos otra vez el proceder por pares. Se complican un poco los capitales segundo, tercero, cuarto, sexto y octavo. Nada impide reconocer la independencia de cada frasecilla.

¿No es verdad que estas dos melodías del mismo autor son iguales como forma rítmica, excusadas las pequeñas variantes? Pues bien, Haydn escribió la primera en  $2 \times 4$  dejando el primer pie en el alzar, y la segunda también en  $2 \times 4$  pero con el

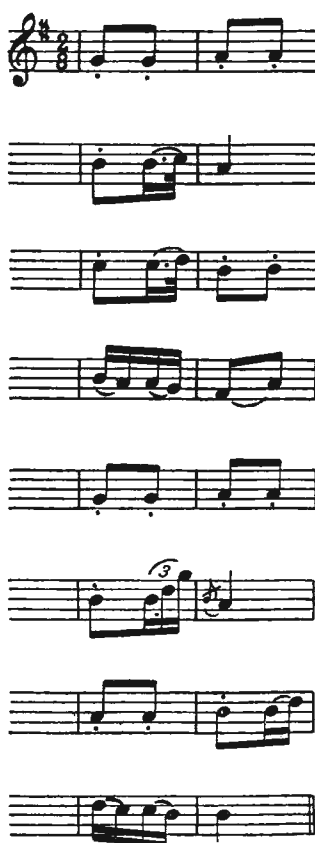
primer pie dentro del compás inicial. En el primer caso el *sol* final cae en la línea divisoria y en el segundo, el *si* final cae en el llamado «tiempo débil». Empezamos a tropezar con las contradicciones de la teoría tradicional. Forzosamente parece que una de las dos está mal escrita, y no ; las dos están mal. No hay ninguna razón para establecer tal diferencia en la notación.

Estos mismos ejemplos nos presentan otra cuestión. Haydn adopta las corcheas para un *allegro*. Está bien ; pero utiliza también las corcheas para un *andante*.

4) Haydn. Sinfonía N° 13.  
Allegro, ex 2 x 4 an.



5) Haydn. Sinfonía N° 20,  
Andante, ex 2 x 4 t.



Y está bien. Si hubiera utilizado pies de semicorcheas, o de negras, o de fusas o de blancas, también habría estado bien. Porque emplea pies... no importa de qué. Los pies carecen de velocidad propia. No tienen más velocidad que la que les imprime la voz reguladora o el metrónomo. La teoría tradicional da más elementos que los necesarios. Para escribir toda la música basta con adoptar un pie cualquiera, el de corcheas, por ejemplo, como en esas melodías de Haydn. Luego veremos cómo este autor adoptó los pies de negras para tiempos más rápidos.

La forma «monopédica binaria»,  $2 \times 8$ , se produce en períodos de ocho fra-

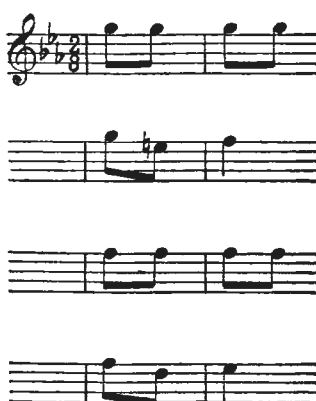


ses divididos generalmente en dos semiperíodos, como hemos visto. Las formas más « anchas » que veremos en otros capítulos, concluyen en la cuarta frase. Por simple economía de material y de espacio vamos a reducir los ejemplos del  $2 \times 8$  a las cuatro primeras frases, es decir, al primer semiperíodo.

6) Haydn. Sinfonía N° 6,  
Andante, minore, ex  $2 \times 4$  t.



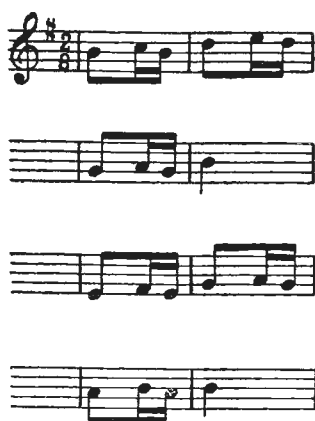
7) Grieg. Lyrische Stücken,  
N° 1, Arietta, ex  $2 \times 4$  t.



6-7). Ahora tenemos dos melodías exactamente iguales como forma rítmica. Una de Haydn y la otra de Grieg. Las formas que hemos concretado atraviesan toda la historia de la música. *Lo que define el hacer de cada época son las altitudes.*

Las dos fueron escritas en  $2 \times 4$  con el pie inicial dentro del primer compás.

8) Beethoven. Sonata op. 79,  
Vivace, ex  $2 \times 4$  t.



9) Mozart. Sonata N° 13,  
III, Allegretto, ex  $2 \times 4$  t.



8-9). Beethoven y Mozart. Otra vez el diálogo. Las frases pares de Beethoven tienen anacrusis interna en el compás caudal anterior. La frase inicial de Mozart resbala por su cauda femenina hacia la segunda, pero nada quita autonomía rítmica a las cuatro frases.

En todos estos casos, tenemos, por lo menos en las frases pares, un reposo que nos ayuda a distinguir las frases de dos en dos. Pero es común que las melodías de esta forma presenten todas las terminaciones femeninas, sin reposo alguno, y aquí el músico lector no tendrá más que su oído para determinar la conclusión de cada frasecilla. Así, ya separadas por mí en cada pentagrama, le serán comprensibles, pero no debe desanimarse cuando no las reconozca en los originales, pegadas y escritas de diverso modo en distintos compases. La teoría tradicional no sabe cosa alguna de frases o pensamientos y no los ha distinguido jamás.

10) Haydn. Sinfonía N° 14,  
Finale, Vivace, ex 2x4 an.



11) Haydn. Sinfonía N° 13,  
Finale, Allegro, ex 2x4 an.



10-11). Tenemos a la vista dos melodías de Haydn. La primera nos muestra todos los pies en estado fundamental, excepto el último, que se contrae en una negra para terminar. Las frases son llanas o femeninas, razón por la cual se unen las unas a las otras sin reposo que nos guíe. A pesar de eso cada frase es netamente conclusiva. El sentido es claro. Se ve que cada una asienta en su tercera nota y que después de estirarse hasta la cuarta, que es siempre cauda femenina (no anacrusis de la siguiente), toma el punto inicial de la frase que viene. Eliminando las terminaciones femeninas no hay alteración esencial y las frases aparecen nítidas. Por lo demás,

todo es en esta melodía como en las anteriores: el semiperíodo cierra en la cuarta y retoma el tópic inicial para concluir en la octava.

La otra melodía se da en fórmulas iguales a la anterior, salvo en los compases capitales pares, donde la segunda unidad simple aparece subdividida. Todas las notas de las terminaciones femeninas no añaden nada, excepto en la cuarta frase.

También esas melodías fueron escritas por el autor con el primer pie afuera, en el alzar. Tomemos nota, por lo que se verá.

12) Mozart. Sonata N° 3,  
II. Andantino, ex 2x4 t.



13) Haydn. Sinfonia N° 4,  
Andante, ex 2x4 t.



14) Schumann. Carnaval, Aveu,  
Passionato, ex 2x4 t.



15) Beethoven. Son. 30,  
op. 109, I, Vivace ex 2x4 an.



12-13). Vemos aquí otros aspectos de la forma  $2 \times 8$ . Todos los compases caudales están más o menos llenos. Faltan muchas pausas orientadoras, pero las frases se destacan por sí solas. En la melodía de Mozart el *si* terminal de la primera frase es ambiguo: terminación femenina y anacrusis de la frase siguiente. En el cuarto compás, cauda descendente. En la tercera frase, un silencio de semicorchea separa la terminación de la anacrusis.

La melodía de Haydn nos muestra el segundo capital más espeso. Damos sólo cuatro frases, pero el período completo no tiene ocho, como es general, sino nueve, a causa de una frase extra que aparece después de la sexta.

14). Schumann. No obstante la complejidad de los diseños, el sentido de cada frase es neto, pues los silencios marcan las terminaciones y definen bien las tres anacrusis internas.

15). Beethoven. Rarísimas fórmulas. Ideas claras. También en estos dos últimos ejemplos los autores adoptaron el  $2 \times 4$ , pero Schumann dejó dentro el primer pie y Beethoven lo colocó afuera.

Hemos visto muchas veces ya, aparecer los pies contraídos en los finales de frase; pero no hemos visto pies contraídos en el compás capital, recurso interesante y original.

La forma del  $2 \times 8$  es la más difícil de analizar y de explicar. Es un tipo de frase perdido por la teoría tradicional. Su aspecto gráfico es extraño para los músicos, nada más que porque los músicos están acostumbrados a adivinarlas y extraerlas de compases más « anchos ». A veces los compositores escriben con negras este mismo tipo de frase. Entonces aparecen en el auténtico compás de  $2 \times 4$  y nadie se asombra. Ya las veremos escritas con negras. Medite el músico en que todas sus prevenciones se fundan principalmente en cuestiones de grafía.

Y es la más difícil esta forma, porque su compás capital consta de un solo pie, como su caudal. De modo que cuando se presenta acéfala (sin cabeza), ese solo pie, tras de ser solo, queda incompleto porque pierde una figura; y cuando hay contracción en el capital desaparecen sus unidades en una sola figura mayor. Esto es lo que ocurre en los ejemplos siguientes:

16) Beethoven. Rondó, Allegro vivace, ex  $2 \times 4$  t.



17) Schumann. Papillons, Prestissimo, ex  $2 \times 4$  t.



18) Beethoven. 6 Variaciones, Tema, Andante, ex  $2 \times 4$  an.



16-17). Si se quiere oír bien claro no hay más que doblar el *si* inicial haciendo dos *si* corcheas; y en la otra dos *la* corcheas. Se percibe entonces netamente la frase cuyo pie inicial aparece contraído. (La de Beethoven, 16, es irregular más adelante).

Tales son los pies contraídos en el compás capital. Solo un oído muy ejercitado puede distinguir esta curiosa fórmula de frase, pues en ella aparecen invertidos los términos. es decir, que el ordinario aspecto gráfico del capital está en el caudal y viceversa. Desde luego, son cosas de la grafía; alguna vez habrá que admitir que la música es para el oído y no para los ojos.

18). En la tercera melodía, tema de las *Seis variaciones fáciles*, parece que no ocurre nada. Hay sin embargo dos contracciones en la tercera frase. Esos dos *re* que descienden son resonancias o notas de la armonía trepadas a ese pentagrama. El flúido del pensamiento va del *la* al *si*, al extremo de que si se quitan los *re* el sentido es más claro.

Pasemos a un parágrafo muy importante. La anacrusis es generalmente un pie o parte de un pie (rarísimamente más de un pie) que tiene la función de preparar el acceso al punto capital, en que se inician las frases. Toda anacrusis, forzosamente, precede al compás capital de cada frase. Si no, no es anacrusis. Cuando es anacrusis se puede quitar y la frase subsiste sin sufrir esencialmente. Hemos visto que en la frase del  $2 \times 8$  los compositores adoptan el  $2 \times 4$ , y que la mitad de las veces dejan el primer pie afuera, como anacrusis. Yo lo coloco dentro del primer compás porque no es anacrusis sino el compás capital mismo. Si fuera anacrusis tendría que alcanzar el punto capital y no ocurre así; dejándolo afuera, en el alzar, va directamente al punto caudal, y así resultaría una idea que pasa de la anacrusis al final: una frase sin cuerpo.

19) Haydn. Sinfonía N° 3,  
Vivace, ex  $2 \times 4$  an.



20) Beethoven. 13 Variaciones,  
10. ex  $2 \times 4$  an.



La prueba decisiva de que ese pie que suele dejarse en el alzar no es la anacrusis sino el cuerpo, la tenemos en las numerosas veces en que ese pie-cuerpo aparece precedido de anacrusis, de verdadera anacrusis.

19-20). Ahí tenemos dos ejemplos de frases con anacrusis inicial.

¿Por qué esta vez Haydn y Beethoven dejaron en el alzar la verdadera anacrusis

y no todo el primer pie, como en casos anteriores? ¿Se ve ahora bien claro que ese primer pie es el compás inicial de la frase y no la anacrusis de ... la nada?

21-22). Estos ejemplos ambos de Bach, también presentan notas anacrúsicas. Dijimos que estas frases del  $2 \times 8$  están perdidas para la teoría tradicional porque siempre aparecen navegando en compases mayores. La mayor parte de los compositores les atribuyeron el  $2 \times 4$ , que es demasiado grande; ¿ha notado el lector el compás que adoptó Bach para ellas? ¡Pues, el de compasillo! Bach les puso un silencio en el punto inicial, es decir, que eran anacrúsicas, y las convirtió en acéfalas (sin cabeza). Dicho sea de paso, ambas melodías son netas del  $2 \times 8$  en las primeras frases; después se pierden en las irregulares figuraciones contrapuntísticas con que el autor desarrolla sus temas. Por lo demás, en  $2 \times 4$  ó en compasillo, oímos claramente las pequeñas frases del  $2 \times 8$ . Terminada la primera, en las de Bach, las otras

21) Bach. C. b. t., Preludio,  
XXII, Andante, ex C ac.



22) Bach C.b.t., Fuga II,  
Allegretto, ex C ac.



reproducen la misma figuración con curiosa exactitud. Quitando todas las anacrusis iniciales e internas nos quedan, limpios, los esqueletos de cada frase o pensamiento.

Algo más. En la última melodía, 22), la cuarta frase es semi-acéfala. Bach ha querido romper la monotonía y anticipa el punto capital *la* en la anacrusis del sexto compás. Recuérdese que las frases acéfalas son aquellas en que la idea empieza después del punto inicial (capital). Es decir, que en vez de la percusión fuerte primera, hay un silencio. Los músicos suelen llenar el vacío pronunciando: «uno». En el capítulo dedicado a las fórmulas de las frases, dijimos que era preciso distinguir las acéfalas absolutas de las pseudo-acéfalas. Las acéfalas absolutas se dan cuando la percusión inicial no se produce ni en la melodía ni en la armonía; las pseudo-acéfalas son las que tienen percusión armónica en otro pentagrama o en el mismo, pero sin nexo melódico con la idea. Las semi-acéfalas se dan cuando llega hasta el punto capital la prolongación de un sonido anterior, como en el ejemplo 22).

23-24-25). Veamos estas tres melodías acéfalas. La primera es pseudo-acéfala porque, aunque la melodía empieza en el *la*, hay en el punto inicial una percusión inferior, *fa*, que colocamos entre paréntesis. El procedimiento se repite en las cuatro frases. La clasificamos entre las pseudo acéfalas-femeninas (llanas).

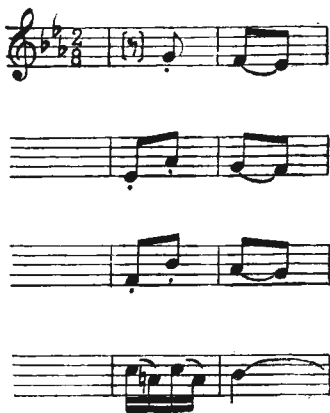
La segunda es acéfala absoluta porque no hay percusión alguna en el punto inicial. Al colocar ese *sol* dentro del compás capital tuvimos que añadir entre paréntesis rectangulares el silencio que requería la nueva escritura.

La tercera tiene la frase primera acéfala absoluta, pero las segunda y tercera son pseudo-acéfalas, porque hay percusión en el bajo. La cuarta es anacrúsica porque el *mi* del sexto compás forma parte de ella. Y, nótese, es también pseudo semi-atélica (sin cola) porque el *re* se prolonga hasta el punto final sin nueva percusión. La percusión la da el bajo.

23) Bach. C.b.t., Preludio XII,  
Allegretto, ex 2x4 an.



24) Haydn. Sinfonía N° 21,  
Finale, Presto, ex 2x4 an.



25) Schumann. Alb. de Juv.,  
N° 34. Lento, ex 2x4 ac.



En estos tres casos, que son iguales como forma, los autores recurren a dos maneras distintas de notar. Todos emplean el  $2 \times 4$ . Bach convierte el *la* inicial en anacrusis; Haydn también. Schumann pone *mi-la* dentro del primer compás precedidos de silencio, es decir, anota bien el tópico acéfalo, pero toda la frase queda dentro del ancho  $2 \times 4$  y así, el fuerte punto caudal (*fa sost.*), no recibe el acento que le imprime nuestra línea divisoria.

En el curso de esta exposición nos hemos detenido varias veces en estas cuestiones del compás mal escogido.

Lo primero que salta a la vista es la inconsecuencia del sistema tradicional, es decir, la falta de sistema. Un tipo de frase único, como el  $2 \times 8$ , no puede escribirse bien de varias maneras diferentes. Esto es elemental.

No es lo grave la elección de un compás mayor, el  $2 \times 4$ , para ellas, porque el sistema se funda en convenciones. La teoría tradicional pudo establecer el uso del  $2 \times 4$  para esas frasecillas pero a condición de que se empleara siempre de la

misma manera. No. Lo grave es que se emplea el mismo de varios modos para el  $2 \times 8$  y luego se utiliza también para el  $2 \times 4$  verdadero (pie de negras) y aun, a veces, para el verdadero  $4 \times 4$ , sin contar con que, a la inversa, el compasillo se ha usado para el  $2 \times 8$ , como hemos visto.

Esta confusión, que se nos presentará cada vez que examinemos un nuevo tipo de frase, basta para comprender que el sistema tradicional no es un sistema. Los teóricos del pasado no acertaron a identificar los pensamientos y es claro que no hayan podido uniformar los recursos gráficos. Pensaron únicamente en fijar las alturas y las duraciones, y al hablarnos de «combinar los sonidos y el tiempo» confundieron la música con la notación. El completo fracaso de todos los fraseólogos se explica por la imposibilidad de ver claro en medio de notaciones defectuosas o inconsecuentes.

Las líneas divisorias son un signo de acentuación. No es admisible que una misma frase se nos presente escrita de varios modos, ni que un solo compás sirva para varias frases de distinta extensión.

La frase del  $2 \times 8$  ha sido anotada, salvo graves errores, en  $2 \times 4$ . Pero unas veces se ha colocado el primer pie en el *alzar*, convirtiendo el compás capital en anacrusis, y otras en el *dar*, convirtiendo la terminación en cuerpo de la frase. La anomalía se advierte mejor en los finales. Ya hemos dicho que cuando el primer pie queda afuera sobra un tiempo al final, si se adopta el  $2 \times 4$ . Ese tiempo debe ser llenado, o añadiendo un silencio o haciendo blanca la negra final.

La frase musical es un fenómeno cuyas características esenciales no varían nunca, cualquiera sea su carácter o extensión. Lo iremos comprobando a medida que avancemos. Tiene un cuerpo o conflicto, que ubicamos en el compás capital, y una terminación que asienta en el punto inicial del compás caudal. Mis líneas divisorias no han sido instituídas para formar compases sino para distinguir los dos puntos grávidos que tiene todo pensamiento musical. Nuestras proposiciones sistemáticas han sido posibles porque hemos hallado «la constancia en la variedad», es decir, la ley de las ideas musicales.

Insistimos en que la frase del  $2 \times 8$  es la más difícil de explicar y de comprender. Además, como es tan corta, no acepta muy fácilmente todos los recursos artísticos.

Recordamos al estudioso que la comprensión de este capítulo, y la de nuestra innovación, y la del método entero se alcanzan una vez leído todo el libro.



## 4 x 8, 2 = 2

Todo lo dicho en el capítulo anterior sobre la frasecilla del  $2 \times 8$ , difícil por muchas razones, se esclarecerá más cuando se haya leído este capítulo que dedicamos a un segundo tipo de frase, al  $4 \times 8$ .

Vimos que la frase del  $2 \times 8$  se conformaba con un solo pie binario, dentro del compás capital y en función de conflicto rítmico y de altitudes; y que otro pie, en el compás caudal, daba solución y reposo al anterior. Ahora se trata de un tipo de frase, de los más usuales, que tiene dos pies binarios en el compás primero y otros dos en el compás segundo ( $2 = 2$ ).

Al exponer normas y principios hablamos de esto. Tenemos que volver ahora con los hechos a la vista.

26). He aquí, como primer ejemplo, una melodía de Humperdinck :

26) E. Humperdinck. Käferlied,  
ex  $2 \times 4$  tético.



Detengámonos en la primera frase. Si comparamos su tipo con el anterior del  $2 \times 8$ , notamos que este es dos veces el otro, pero dos veces en un sentido especial. No se trata de dos frases del  $2 \times 8$  juntas o fundidas, no. En el  $4 \times 8$  se dobla el compás capital, que antes tenía un pie y ahora dos, por una parte; y por la otra, se duplica el caudal, que también tenía antes un pie de corcheas, generalmente contraído en una negra, y ahora tiene dos, contraídos en un par de negras.

La frase del  $4 \times 8$  es, como se ve, distinta de la del  $2 \times 8$ . Es más ancha; suena de otro modo; pero ésta, aquélla y todas las frases, por ser frases, por ser ideas musicales, tienen algo común que las identifica por sobre todas las diferencias: dos puntos de comprensión, o puntos grávidos; uno, que llamamos capital y el otro que llamamos caudal. Ambos están siempre inmediatamente después de la

línea divisoria; mejor dicho, nosotros le hemos colocado la línea divisoria delante para reconocerlos, distinguirlos y — si es preciso — acentuarlos. La «constancia en la variedad» son esos dos puntos, de manera que si adoptamos un criterio uniforme para ubicar las líneas divisorias, llegamos a un sistema gráfico regular e inequívoco. Así cada forma de frase tendrá siempre una sola y única notación posible.

Pero entiéndase bien: los puntos grávidos están en los pensamientos musicales; están cuando la frase suena. Nosotros los sentimos, los reconocemos y nos asimos a ellos para comprender; por eso les llamamos puntos de comprensión.

En el ejemplo presentado, 26), la frase empieza en el *si* y desciende al *sol*. Si se tratara de una frase del  $2 \times 8$  sentiríamos que al tocar la tercer nota, la idea termina, y comprobaríamos que empieza en seguida otra frase como la primera; pero no ocurre así. En esta frase del  $4 \times 8$  la corriente de pensamiento no se detiene en el *fa*; sigue, utiliza todo el pie *fa-la* y ahora, después de haber consumido dos pies, alcanza el punto grávido caudal *re*, descansa, y cae suavemente en su cauda femenina, el *si* final.

Terminada la primera frase, vemos que aparecen otras de la misma extensión e igual o parecida fórmula. Así completan el período, que tiene generalmente cuatro frases. Veamos otros períodos de esta nueva forma.

27) Schubert. Sonata op. 53,  
Rondó, Allegro, ex C an.



28) Schumann. Carnaval,  
Animato, ex 2 x 4 t.



27). En la melodía de Schubert se ve otra vez la duplicación de  $\frac{3}{4}$  que hablamos antes. Hay que comprender que el compás capital de nuestro sistema cumple una función. Es tan capital como el de la frase del  $2 \times 8$ , aunque doble. Lo mismo el caudal, ahora doble también. Presenta tres magníficas frases llanas o femeninas; la cuarta, aguda o masculina, reposa en una doble contracción. Ninguno de los pies aparece en estado fundamental, porque prolonga la primera nota a expensas de la segunda.

28). Esta melodía, en cambio, tiene todos los pies capitales en estado funda-

mental, y es un modelo de claridad. Nadie puede equivocarse al buscar donde empiezan y terminan las ideas o frases. La segunda y la cuarta presentan sus anacrusis en el compás anterior.

Hemos visto dos melodías de idéntica forma; y las dos escritas de distinto modo. La de Schubert en compasillo (¡con los dos pies afuera!) y la de Schumann en  $2 \times 4$ . A esta última no hemos tenido necesidad de cambiarle la colocación de las líneas divisorias; le cambiamos la cifra del compás. En vez de  $2 \times 4$  le pusimos  $4 \times 8$ .

¿Y por qué  $4 \times 8$ ?

Porque nosotros seguimos criterios uniformes. ¿Cuántas unidades simples (corcheas aquí) tenían los del  $2 \times 8$  en el compás capital? Dos. Dos corcheas; luego  $2 \times 8$ . ¿Cuántas unidades tienen éstas? Cuatro, corcheas también; luego  $4 \times 8$ .

¿Y por qué no  $2 \times 4$ ?

Porque el  $2 \times 4$  es el pie de negras. El  $2 \times 4$  es exactamente el  $2 \times 8$  pero escrito con negras. Entonces la unidad simple (la nota suelta) es la negra. Dos negras en el compás capital; luego  $2 \times 4$ .

Y esas cuatro corcheas del  $4 \times 8$ , ¿no serán dos negras subdivididas? Más adelante nos detendremos en esta cuestión.

Aquí empiezan a complicarse las terminaciones llanas o femeninas:

29) Schubert. Wandrers. Nachlied,  
Lento, ex C t.



30) Schubert. Sonata op. 53,  
[Moderato], ex C an.



29). El discurso de la frase inicial, enteramente monótono, alcanza el *sol* caudal y pasa a la terminación femenina (*si*) a través de un breve *la*. Hay terminaciones que no van directamente de la nota aguda a la llana, como en ese caso, y así la «visión» resulta menos neta y la audición menos clara. El ejecutante debe atenuar ese *la* de paso.

Tocamos aquí una cuestión importante. Nuestra línea divisoria es un signo «de comprensión», siempre.

¿Acentúa o no acentúa la nota? Los puntos de comprensión, ¿son acentuados?

Según el caso. Cuando las ondulaciones del capital definen claramente el punto del caudal no hay necesidad de acentuar; en cambio, cuando el capital no produce entrecorche, como en esa melodía, el ejecutante debe acentuar vigorosamente el punto caudal para que los oyentes comprendan.

30). Esta otra melodía de Schubert, límpida, nos muestra otro tipo de cauda femenina. El *sol* va al segundo *si*. Hay un *si* antes y otro después, relleno puro. La segunda frase y la cuarta son téticas masculinas claras.

El movimiento es *un poco piú lento* que el *allegro moderato* inicial. No hemos podido poner esta indicación sobre la melodía, por su extensión.

31) Haydn. Sinfonía N° 2,  
Andante, ex 2x4 t.



32) Schumann. Arabeske,  
Leggiero, ex 2x4 t.



31). Haydn nos da, después de una primera frase tética y aguda, una segunda con elegante salto anacrúsico *mi-fa* y compleja terminación femenina. Esta terminación es, simplemente, *do-la*. Y la de la tercera, *sol-mi*.

32). A la frase inicial de Schumann, tética, siguen tres que adquieren anacrusis en los caudales anteriores; pero de tal modo están distribuidas las duraciones que nos hallamos en presencia de diez y seis pies sin pausa orientadora. Sin embargo son claros los límites de las ideas, sobre todo debido a que la segunda es repetición de la primera. El *sol* cae en seguida sobre el *mi* clausurando la frase. La bella anacrusis *redo* puede eliminarse para que oigamos mejor. El final es masculino, por más que las femeninas precedentes quieren llevarnos al *fa*; y sigue una marcha descendente con funciones de nexos.

La indicación completa del movimiento es *Poco piú lento* que el *Leggiero e Teneramente* del comienzo.

Las melodías 29) y 30), iguales como forma a estas dos, fueron escritas, la primera, en compasillo tético, y la segunda, en compasillo anacrúsico (con los dos pies iniciales afuera). Nada más arbitrario que fundar en las líneas divisorias tradicionales un sistema de gradaciones dinámicas y agógicas para la ejecución.

33). Siempre la misma forma del  $4 \times 8$ , ahora con más complicada terminación femenina y grada de acceso, semianacrúsica (*re*) a la segunda frase. En tercera y cuarta aparecen las contracciones, tal como vimos en el  $2 \times 8$  y como veremos más adelante.

34). Las de esta melodía son cuatro terminaciones agudas. Ese pie con adorno y subdivisión es anacrusis de la segunda frase: lo mismo para la cuarta.

33) Scarlatti. Sonata N° 7.  
Allegro. ex C t.



34) Haydn. Sinfonía N° 17.  
Allegro. ex C t.



Como se ha visto hasta aquí, esta forma de corcheas se ha empleado para diversos movimientos, desde el *Allegretto molto* hasta el *Lento*. Nueva prueba de que las unidades simples no tienen velocidad propia, ni determinada, ni aproximada.

En los ejemplos mostrados hasta ahora hemos examinado numerosas frases anacrúsicas. Pero en todos los casos del  $4 \times 8$  tales anacrusis pertenecían a las frases segunda, tercera o cuarta, y aparecían en el compás caudal de la frase anterior. Es muy difícil hallar períodos que no tengan, por lo menos, una frase con anacrusis. A pesar de eso, la anacrusis adquiere especial relieve tan sólo cuando se presenta en la primera frase, porque entonces está colocada suelta y huérfana después de la armadura y antes de la primera línea divisoria. En el fondo, la frase anacrúsica inicial es tan anacrúsica como cualquiera de las otras, y no merecería una atención mayor si no fuera porque suele decidir la elección del compás.

La anacrusis es un pequeño detalle; un trampolín de acceso al punto capital. Su presencia no define una forma. Con anacrusis o sin ella la frase es  $4 \times 8$  (u otra). Define el comienzo de una «fórmula», que es un aspecto particular de la forma. Formas son el  $2 \times 8$ , el  $4 \times 8$ , etc. Las fórmulas pueden ser, por su iniciación, anacrúsicas, téticas o acéfalas, y por su terminación, agudas, llanas o atéticas.

La fórmula con verdadera anacrusis permite muchas veces al compositor distinguir el punto inicial y colocar bien la primera línea divisoria. Rara vez tenemos que cambiar las líneas en estos casos sencillos. Sólo cambiamos las cifras del compás, pues los autores adoptan el  $2 \times 4$  y, según nuestras normas, corresponde el  $4 \times 8$ .

35). Bellísimo período de Beethoven. Límpida frase con anacrusis inicial; terminación aguda, doble contracción en la blanca. Segunda frase como la anterior, pero tética. La tercera frase es una maravilla: tiene movimientos armónicos trepados sobre la melodía. A primera vista parece que se trata de pies en estado fundamental que marchan conduciendo el flúido hasta el caudal y hasta el final, pero no. La idea, de gran nobleza, pasa en el quinto compás del *re* (que puede hacerse negra con puntillo) al otro *re* para caer en el *do*; *do* anacrúsico de la cuarta frase, *si-la-sol-fa sost.* Este desesperanzado movimiento descendente está cortado por diseños (*fa sost.* - *sol* y *sol sost.* - *la*) y notas de la armonía (*sol* y *mi* del séptimo compás). Ejecútese llevando esos diseños y notas a los registros graves, por curiosidad.

35) Beethoven. Sonata op. 49.  
Nº 1, Andante, ex 2 x 4 an.



36) Haydn. Sinfonía Nº 16.  
Finale, Presto, ex 2 x 4 an.



36). Melodía de Haydn. Las cuatro frases son anacrúsicas. Ese pequeño trazo vertical que corta una línea del pentagrama en los caudales, es añadido por nosotros para indicar el comienzo de la frase siguiente. Otra vez aquí la cuestión de la acentuación de los puntos grávidos. Ya vimos algo antes. El reposo en las notas tonales es fuerte de por sí, generalmente. En este caso la figura caudal (*do* sostenido), es una endeble apoyatura que necesita especial acentuación. El compositor le ha puesto el correspondiente signo. Terminación femenina de la cuarta frase, *fa-re*, con toque intermedio sobre el *re* agudo, y *re* anacrusis de la quinta frase.

Dijimos que la anacrusis inicial permite a los autores muchas veces colocar bien la primera línea divisoria. En la teoría tradicional nada es constante, sino la arbitrariedad. Estamos analizando una de las formas más claras, sencillas, y usuales. Campo llano tuvieron los compositores para observar y ponerse de acuerdo. Sin embargo, basta ver los ejemplos 33) y 34) y compararlos con éstos, para comprobar una vez más la disparidad de criterios. Haydn mismo, que escribe la 34) en compasillo tético, anota la 36), que es igual, en 2 x 4 anacrúsico. En este caso la anacrusis le sirvió de guía.

37) Pero ni con la guía de anacrusis acertó Wagner a colocar la línea divisoria inicial de esta melodía de *Maestros Cantores* que extraemos de una reducción para piano. Simples y fáciles ideas, todas anacrúsicas, y todas agudas, menos la tercera, que hace una ceñida terminación llana seguida de un silencio. Su fórmula es semejante a las dos anteriores y a las dos siguientes, pero mientras las otras aparecen escritas en  $2 \times 4$  en ésta se emplea el compás de  $4 \times 4$ . El autor deja afuera, como anacrusis, no sólo el *mi* anacrúsico, sino también las cuatro corcheas del capital.

37) Wagner. *Maestros Cantores*.  
Moderato, ex  $4 \times 4$  an.



38) Schuman. *Blumenstück*, Op. 19,  
Moderato, ex  $2 \times 4$  an.



39) Haydn. Sinfonía N° 1,  
Andante, ex  $2 \times 4$  an.



38). Las formas son pocas. Vimos el  $2 \times 8$ ; estamos viendo el  $4 \times 8$ ; veremos el  $6 \times 8$  binario y el  $8 \times 8$ . Con las cuatro ternarias son ocho «perfectas». De buen o mal grado, los compositores tienen que coincidir en ellas. Si comparamos esta melodía con las dos anteriores notaremos que, además de caer en la misma «forma», los autores coinciden en casi idénticas «fórmulas», esto es, en las estructuras rítmicas particulares de las frases. Son muchas las estructuras posibles, pero la claridad es privilegio de un corto número. Éstas, con sus pies en estado fundamental, son las

más limpias. La que estamos viendo muestra tópicos comunes. Una larga marcha descendente es toda la segunda frase. Toca el *do* caudal y resbala hacia la cauda llana. El procedimiento se repite en la cuarta, esta vez en forma conclusiva. Ambas responden a las impares en una especie de diálogo.

39). La melodía de Haydn rompe la regularidad de los pies con fórmulas puntilladas. Todas las frases son anacrúsicas y todas las terminaciones femeninas tienen algún ornato.

40) Haydn. Sinfonía N° 12,  
Finale, Presto, ex 2x4 an.



41) Haydn, Sinfonía N° 21,  
Adagic, ex 2x4 an.



40-41). Dos melodías de Haydn, de aspecto semejante. Este autor adopta la corchea lo mismo para un *presto* que para un *adagio*.

En estas melodías la anacrusis tiene siempre dos notas. Casi todas las anacrusis que hemos visto hasta ahora son parte de un pie. Hemos dicho que rarísima vez son más de un pie, y esto en frases más «anchas». Por eso, cuando los compositores escriben esta frase en compasillo dejando dos pies afuera, se ve desde lejos que han confundido el compás capital con la anacrusis. Lo mismo que cuando queda un pie afuera en el  $2 \times 8$ .

Cada frase musical contiene un «concepto». La relación de altitudes determina su extensión. La línea ondula hasta tocar un punto que sentimos como final (de frase). Reafirmando esa conclusión, se inicia una segunda marcha rítmicamente análoga a la primera y de igual tamaño. Es siempre el sentido lo que determina la extensión de la serie, por sobre su material rítmico y más allá de su aspecto gráfico. Algunas constelaciones, como la del ejemplo 40) permiten la contraprueba de otra disposición gráfica. Podríamos dar a esa melodía el aspecto del  $2 \times 8$  poniendo líneas divisorias cada dos corcheas, pero nos sería difícil conseguir, al cantarla, que el concepto concluyera en la tercer corchea, y más difícil todavía impedir que rebalsara su estrecha cárcel. Con la melodía 40) ni siquiera se puede intentar esa otra disposición, porque faltaría el segundo punto caudal. Alguna vez, sin embargo,



hemos tropezado con melodías de tan equívoca concepción, que no resultaba imposible atribuirles otro sentido.

42). Esta melodía de Beethoven tiene por anacrusis un pie de corcheas contraído en una negra. El *do* anacrúsico de la tercera frase (repetición de la primera),

42) Beethoven. Siete variaciones,  
12, Tema, Allegretto, ex 2 x 4 an.



por ser negra, está demasiado cerca de la terminación masculina *sol* (cuarto compás). Ese es el lugar de la cauda llana; por eso, para distinguir y separar el final del comienzo, hay ahí un silencio de corchea, puesto por el autor.

Dedicamos este parágrafo a la contracción.

Cuando el pie binario se contrae, la figura contiene en sí las dos notas; se contesta a sí misma. Ya hemos hablado de esto; recuerde el lector. Si la frase no se comprende bien, no hay más que percutir dos veces la nota contraída.

La contracción en el compás caudal determina el reposo y esclarece la conclusión del pensamiento. Es, por eso, típica del caudal. La contracción en el compás capital, a la inversa, tiende a oscurecer la idea, tanto más cuanto mayor es (doble contracción) y cuanto más frecuentemente aparece en los capitales del período. Los caudales llenos pueden incluso prestarse al equívoco. Sin embargo, hay una ley inflexible para la distinción: en el compás capital, haya o no contracciones, el flúido no se interrumpe nunca; y en el compás caudal, por lleno que esté, siempre hay una interrupción del pensamiento. Páginas más adelante volveremos sobre este punto, y en otra parte, donde la cuestión es fundamental, le dedicaremos minucioso estudio.

Al tratar de la contracción en el capítulo del  $2 \times 8$  tropezamos con dificultades. Como el compás capital tenía un solo pie de corcheas, la contracción dejaba una sola figura (la negra) llenando el compás y a cargo de todo el conflicto. Esto debió parecer extraño. Ahora, en la frase del  $4 \times 8$ , el mismo fenómeno se comprende más fácilmente porque tenemos dos pies en cada compás.

Observemos en los ejemplos que siguen las contracciones que aparecieron en el compás capital.

43-44-45-46). Las cuatro melodías de esta página muestran el primer pie de las frases primera y tercera contraído. Las figuraciones de todas ellas son harto semejantes.

43) Grieg. Canción de viaje,  
Moderato, ex C an.



44) Franck. Les plaintes d'une  
poupée, Andantino, ex 2 x 4 t.



45) Beethoven. Sonata op. 90,  
Rondó, ex 2 x 4 an.



46) Haydn. Sinfonía N° 6, Finale,  
Allegro di molto, ex 2 x 4 an.



Pocas páginas atrás hemos dicho que los compositores no sólo coinciden en las formas sino también en las fórmulas, es decir, que a veces reproducen casi exactamente las mismas duraciones. Nótese, en cambio, que es rarísima una coincidencia en las altitudes.

Estas cuatro melodías prueban que es estrecho el campo rítmico. Todas (y también la 47) contraen el primer pie de las frases impares y conservan en estado fundamental los dos pies de las frases pares. Hablo del contenido de los compases capitales. Se tiene por cierto que Beethoven siguió a Haydn; lo es. Compárense las melodías 45-46, en cuanto al desplazamiento rítmico, y se extraerán sugerencias.

47). Se repite el caso de las anteriores: el primer pie de las frases impares contraído. También hay contracción en el capital de la última frase.

47) Schumann. Alb de Juv. N° 20  
Moderato, ex 2x4 an.



48) Chopin. Marcha Fúnebre,  
Lento, ex C tético.



49) T. H. Bayly. Canción,  
Moderato, ex C tético.



48-49). Esta conocida obra de Chopin muestra contracciones del primer pie en las tres primeras frases. Y la canción de Bayly «Lang', Lang' ist's her!», contrae los cuatro primeros pies. Una y otra emplean casi los mismos recursos. ¡Qué diferencia! El genio de un compositor se revela en la combinación de altitudes; las combinaciones rítmicas están dadas.

¡Qué cosa extraordinaria es la música! Parece que los compositores estuvieran atados de pies y manos, con solo un puñado de altitudes en un corto número de fórmulas. Y eso es, sin embargo, lo infinito. Basta la diferencia de un par de altitudes para que el producto nos resulte nuevo y distinto; basta la diferencia de un par de valores para que las mismas altitudes cobren otro sentido.

50-51). Aquí tenemos nuevas contracciones extendidas hasta la primera nota del segundo pie. Síncopas menores.

50) Beethoven. Sonata op. 78,  
II, Allegro vivace, ex 2x4 t.



51) Schumann. Alb. de Juv. N° 16  
Moderato, ex 2x4 an.



52-53). Damos un paso más. Hasta ahora habíamos visto la contracción en el primer pie. En ambas melodías tenemos, ahora, los dos pies del último capital

52) Schubert. Adagio y Rondo,  
Allegretto con moto, ex 2x4 t.



53) Schumann. Alb. de Juv.  
N° 10, Animato..., ex C an.



contraídos. Como forma son iguales, pero mientras Schubert adoptó el  $2 \times 4$ , Schumann la escribió en compasillo. Este compositor anotó varias melodías casi iguales en  $2 \times 4$ . Las acabamos de ver.

El ejemplo 53) presenta un detalle que conviene observar. En la tercera frase, hay varias notas armónicas que han invadido el ámbito melódico y se han instalado en las articulaciones métricas. No forman parte de la idea melódica, sin embargo. El fluido parte del *la* anacrúsico (2° pentagrama) y reproduce el esquema de la frase

inicial. Corre así: *la, si; si, la*. Los grupos *si-sol-do* y *la-fa-do*, son simples acordes distendidos o arpegiados de los cuales es nota melódica sólo la superior.

54) Schumann. Alb. de Juv.  
Nº 39, Lento. ex 2x4 an.



55) Wagner. Tristán e Isolda.  
Tema de la muerte, ex C t.



54). En esta obra de Schumann la contracción avanza. Se ve en los dos pies de los capitales segundo y cuarto.

55). Más amplias contracciones tenemos en esta página de Wagner. Cada negra es un pie de corcheas y por eso se contesta a sí misma, como si tuviera eco. Después veremos esta misma melodía en las series ternarias a base de puras contracciones.

56) Anónimo, Canción mexicana.



56). Nos faltaba mostrar los dos pies del capital contraídos y aquí los tenemos en las cuatro frases de esta canción. Es popular, pero ha sido escrita y difundida por músicos cultos. La necesitamos en esta parte porque es ejemplo sumamente interesante.

El fenómeno de la contracción se da de manera muy ilustrativa. Las cuatro frases son absolutamente iguales, en cuanto a la constelación rítmica. Las anacrusis

ascienden hasta el punto capital, que aparece con su pie contraído; el discurso se desarrolla sobre un segundo pie, también contraído, para terminar en el punto caudal, donde la conclusión se abre en rápido apéndice femenino. Con esa cauda en corchea, da lugar a la ancha anacrusis de la frase que sigue. El pequeño trazo vertical con que cortamos una línea, marca la conclusión de cada frase y el principio de la que sigue, como hemos dicho antes.

Algo hay ahí que merece atención. Las fórmulas clásicas, típicas, netas, presentan abiertos los pies del capital y contraídos los del caudal. Como se ve, aquí ocurre exactamente lo contrario: en el capital se han contraído los dos pies del conflicto (cada negra repica su sonido como en un suspiro), y en el caudal, porque la terminación es femenina y robusta la anacrusis, los dos pies aparecen en estado fundamental. Pero el oído educado es inflexible. Cada frase destaca su curso con entera claridad.

La inversión de las fórmulas clásicas da lugar a curiosas comprobaciones. Si empezamos a leer por la última nota de la última frase, de derecha a izquierda, oímos otra melodía muy clara. Y si volvemos el papel, lo de abajo arriba, imaginando la tonalidad de *la menor*, leeremos una tercera melodía y no desagradable.

Sería interesante volver al revés las páginas de muchos malos compositores a ver si han escrito algo mejor del otro lado, sin proponérselo.

La contracción puede ser doble, es decir, que las dos negras que contraen pies de corcheas pueden fundirse todavía en una blanca que tome íntegramente el compás. Hemos visto ya esta doble contracción en los compases caudales, pero ahí es lógica y nunca se da más clara la terminación de una frase que cuando acaba en largo reposo. La contracción doble en el capital es más rara y oscurece la idea, por más que, casi siempre, alguna voz inferior se encarga de llenar el vacío conflictual. Más adelante veremos algunos ejemplos de doble contracción en el compás capital.

El pie tiene un solo acento. Cuando un pie de corcheas se contrae en negra, esa negra carga el acento del pie, pero la misma nota negra descarga una réplica mental débil, pues el pie consta de dos elementos, uno que espira y otro que inspira, pequeña oposición de «fuerte-débil.» Permítasenos la insistencia.

A la inversa, cuando el pie se subdivide, cada unidad simple de las dos que tiene el pie binario, se duplica, pero el pie sigue conservando su solo acento en la primera de las cuatro notas y la inspiración se produce sobre la tercera.

A los fines de la enseñanza, parece eficaz quedarse en el mundo de las convenciones. Es peligroso, sin embargo. La teoría tradicional acabó por perder de vista a la música. Decir que «el pie tiene un acento» es más penetrante y claro que explicar los acentos como descargas psicológicas para contar las notas con menos trabajo.

Antes de pasar a las subdivisiones vamos a examinar otro tipo de contracción.

57). Aquí el segundo pie del capital está representado por una corchea y un silencio. Lo mismo en el segundo y cuarto capitales y en todos los caudales. ¿Es

57) Schumann. Alb. de Juv.  
Nº 2, ex 2x4 tético



esto una contracción del pie? La diferencia consiste en que los que contraen en negras dejan «oír mentalmente» su segunda unidad, y aquí la segunda unidad, el silencio, calla en absoluto, pero llena su función rítmica y métrica. El pie existe, aunque su segundo elemento no se funde con el primero porque está reducido a silencio. No es exactamente una contracción. Merecería un nombre especial, pero ahora, como en muchos casos en que se perciben distinciones, nos abstenemos de nuevos bautismos.

Muchos músicos creen que Schumann se equivocó al escribir esta melodía. Afirman que el primer pie es anacrúsico. Esta benéfica duda los acerca a nosotros, pero, la teoría no les ha dado criterios para saber con exactitud cuándo está mal.

En verdad, es curiosa la tendencia de cada frase a descargar el acento terminal en la última nota, que, sin embargo, es femenina.

En este caso, las líneas divisorias están muy bien colocadas por el autor. Hay que seguir el análisis hasta el final de la melodía. Si el primer pie fuera anacrúsico, a la canción le faltaría nada menos que la nota grávida terminal. Sin duda alguna, la melodía se presta a equívocos si no se analiza totalmente.

En la subdivisión, cada unidad simple del pie se parte en dos. Es decir, que el pie (binario), que antes tenía dos unidades (corcheas), presenta cuatro figuras (semicorcheas) cuando se subdivide. Sin embargo, el pie conserva su sola carga en la nota inicial, ahora doblada, y la segunda unidad su valor de réplica débil, doblada también. Es claro que aparece una nueva relación grave-leve entre los pares de semicorcheas, pero en segundo plano, casi imperceptible, y de imposible ejecución si se trata de movimientos vivos.

El pie es siempre un bloque. Cuando se subdivide adquiere el aspecto gráfico de dos pies de la figura menor, pero si se aceptan nuestras proposiciones no hay

confusión posible : la barra de corcheas y menores une todas las figuras del pie. Además, y esto para cuando faltan las barras, en las negras y mayores, la cifra del compás elimina toda duda : el denominador representa la unidad simple. Si tenemos el denominador 8 (corcheas) y vemos semicorcheas hay subdivisión ; si vemos negras hay contracción. Es muy sencillo.

Al tratar del  $2 \times 8$  tropezamos con varios casos de subdivisión y los mencionamos de paso. Aquí les vamos a prestar atención con una serie de ejemplos de subdivisión, progresivos.

58) Schumann. Alb. de Juv.  
Nº 28, Moderato, ex  $2 \times 4$  an.



59) Schumann. Alb. de Juv. Nº 17,  
Fresco y vigoroso, ex  $2 \times 4$  an.



60) Haydn. Sinfonía Nº 24,  
Allegretto, ex  $2 \times 4$  an.



61) Paisiello. Chi vuol la zingarella,  
Moderato, ex  $2 \times 4$  an.



58). Los períodos del  $2 \times 8$  constan generalmente de ocho frases ; los del  $4 \times 8$  constan casi siempre de cuatro. Pero no son raros los casos en que los compositores rompen la norma. Aquí tenemos una melodía con cinco frases. Más adelante veremos otra de seis. Las hay de siete y de nueve. Son comunes las de ocho. El período termina cuando se oye el reposo conclusivo en la tónica, melódica o armónicamente. En este caso, la quinta frase, modulante, duplica la cuarta.



La subdivisión aparece aquí, modestamente, en el primer pie capital de la segunda frase. La subdivisión de una de las unidades simples del pie se realiza comúnmente sobre la segunda unidad. En la quinta frase, vemos, a la inversa, subdividida la primera de las dos unidades.

59). En la otra melodía de Schumann, segundo y cuarto capitales abren la unidad afectada en el abanico de un tresillo. Repiten en el capital la fórmula de la anacrusis inmediata anterior.

60). En la tercera melodía, cuarta frase, el segundo pie del capital muestra las dos unidades subdivididas. La misma fórmula se da en el segundo caudal, pero ahí marchando hacia la terminación femenina. En la cuarta frase es elemento del capital.

61). La cuarta melodía, subdivide el primer pie de la última frase. Compárese con la anterior y se verán invertidos los mismos recursos en todo el séptimo compás.

62) Méhul. Joseph,  
Andante, ex 2 x 4 an.



63) Mozart. Der Vogelfänger,  
Allegretto, ex 2 x 4 an.



62-63). Otra vez la subdivisión del segundo pie en la melodía de Méhul. En la primera frase de Mozart lo mismo, y en la tercera la subdivisión completa de los dos pies. Empieza el peligro de que la frase del  $4 \times 8$  pueda ser oída como dos del  $2 \times 8$ .

Ya hablamos de esto. Escritos por los autores en compases inconvenientes, suelen hallarse períodos de constelación ambigua, pero el sentido triunfa por lo general.

En este caso las terminaciones femeninas, claras a pesar de la nota media entre aguda y llana, eliminan la duda. Toda posible confusión proviene del uso inadecuado de los compases. Nótese que la casi totalidad de las melodías que presentamos en este capítulo fueron escritas en  $2 \times 4$ . La práctica tradicional desconoce el uso del  $4 \times 8$ , compás que hemos puesto en vigencia porque le corresponden estrictamente numerosísimas frases, como se ve. Al examinar el  $2 \times 4$  se comprenderá mejor la inverosímil confusión que se está padeciendo.

64-65-66). Tenemos tres ejemplos idénticos de los dos pies del capital subdivididos. No es fácil hallarlos. Sacamos el de Beethoven de entre frases menos claras.

64) Beethoven. sonata N° 23,  
Allegro m. n. tr., ex 2 x 4 an.



65) Schumann. Alb. de Juv. N° 25,  
Poco agitato, ex 2 x 4 an.



66) Schumann. Alb. de Juv.  
N° 13, Moderato, ex 2 x 4 an.



Sus frases son agudas; llanas las de Schumann. Las frases que siguen a éstas adoptan formas distintas.

67) Jones. La Geisha,  
Allegretto, ex 2 x 4 an.



67). Sidney Jones nos da una página en que casi todos los capitales del período tienen los pies subdivididos.

Cuando los reposos caudales son anchos y netos las subdivisiones del capital no oscurecen la frase.

68). Scarlatti acude a persistentes subdivisiones en este curioso período de seis frases. Aquí llega a seis porque duplica las frases segunda y cuarta, es decir que hace dos semiperíodos de tres frases cada uno.

68) Scarlatti. Sonata N° 5,  
Allegrissimo, ex 2 x 4 an.

The musical score for Scarlatti's Sonata N° 5 consists of six phrases of music. The first phrase is marked with a circled '7'. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. The first phrase is a simple melody. The second phrase is a duplicate of the first. The third phrase is a simple melody. The fourth phrase is a duplicate of the third. The fifth and sixth phrases are complex, fast-moving passages with many sixteenth notes.

Los caudales cuarto y quinto son rípios puros. Llenan sin decir nada nuevo.  
Notemos de paso que los compositores han empleado la misma unidad simple, la corchea, para todos los movimientos, desde el *lento* hasta el *allegrissimo*.

69) Haydn. Sinfonía N° 19,  
Andante, ex 2 x 4 an.

The musical score for Haydn's Symphony N° 19 consists of four phrases of music. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 4/8. The first phrase is a simple melody with a dynamic marking of *sfz*. The second phrase is a simple melody. The third phrase is a simple melody with a dynamic marking of *sfz*. The fourth phrase is a simple melody.

70) Haydn. Sinfonía N° 16,  
Adagio Cantabile, ex 2 x 4 t.

The musical score for Haydn's Symphony N° 16 consists of four phrases of music. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The first phrase is a simple melody. The second phrase is a simple melody. The third phrase is a simple melody. The fourth phrase is a simple melody with a triplet marking.

69-70). Con estas dos melodías de Haydn ejemplificamos la doble subdivisión, que consideramos explicada por simple extensión de principios. El pie, con dos cor-

cheas, con cuatro semicorcheas o con ocho fusas, sigue conservando su acento inicial grave y su inspiración leve. La barra no debe cortar nunca el pie.

De más está decir que la contracción no excluye la subdivisión y viceversa. Es decir, que ambos recursos pueden darse en una misma melodía.

La subdivisión y la contracción conspiran contra la claridad en ciertas circunstancias. El arte consiste en acertar a emplearlas (a sentirlas) de modo que aflore la belleza, supuesta en ella la claridad.

71) Schubert. Impromptu op. 142,  
Nº 3, Tema, Andante, ex bin. t.



72) Beethoven. 6 Variaciones,  
I, Tema, Adagio, ex 2x4 an.



73) Mozart. Sonata Nº 9,  
III, Allegro, ex 2x4 an.



74) Beethoven. Sept bagatelles,  
Allegretto q. And., ex 2x4 an.



71-72-73-74). La simple observación de estas cuatro melodías dice cuanto llamamos por sobreentendido.

En general, sólo puede llamar la atención el corte que sufre el paso de aguda a llana en la melodía de Schubert, sexto compás; y la síncopa menor al final del tema de Beethoven, ejemplo 72). Recordemos que la síncopa es un hecho de orden rítmico. El mismo, desde el punto de vista armónico, puede ser un retardo.

Ahora podemos dedicar cuidado y espacio a las fórmulas acéfalas (sin cabeza) y atéticas (sin final). Algo dijimos ya en el capítulo del  $2 \times 8$ , pero bien se comprende que ese tipo de frase, tan pequeña, no podía suministrar los buenos ejemplos que necesitamos.

Las fórmulas acéfalas se presentan cuando la melodía carece de percusión en el punto inicial o carece del primer pie, o de más, en algunos casos. Son acéfalas absolutas si falta percusión también en las otras voces armónicas; son pseudo-acéfalas cuando hay percusión inferior. Si un sonido anterior se prolonga, por ligadura, hasta el punto capital o hasta el caudal, tenemos un nuevo matiz: las semiacéfalas y las semiatéticas. Sin percusión armónica en el punto, absolutas; con percusión pseudo..., tal como explicamos en el capítulo de nociones preliminares.

75) Schubert. Sonata op. 120,  
Allegro mod., ex C an.

75). Reproducimos aquí un período entero de la Sonata op. 120 de Schubert. Así analizada, se ve con claridad la ausencia del primer pie. Esta falta de percusión inicial determina su carácter de acéfala (absoluta). El ejemplo es valioso por la gran limpidez de todas las frases, anchamente reposadas. Y doy las ocho del período para

que se vea que las frases acéfalas (primera y quinta) son realmente frases; que el compás en que falta el pie inicial es realmente un compás capital; y que el pie *do-re* es parte de ese compás capital y no anacrusis. ¿Anacrusis de qué? La anacrusis es siempre el acceso al punto capital, al cuerpo de la frase, no a su terminación.

Cuando la idea vuelve, en el quinto pentagrama, un *do* inferior percute el verdadero comienzo tético, con silencio arriba. Es la contraprueba de que ahí hay un compás capital.

Esta melodía y las que siguen vuelven a mostrarnos la confusión reinante en materia de compases. Ahí quedó afuera, como anacrusis, el pie *do-re*. Ese silencio de negra entre paréntesis cuadrados ha sido añadido por nosotros.

El *mi* caudal de la segunda frase se prolonga hasta el punto capital de la tercera. No forma parte de esta frase. El *mi* desciende al plano armónico y su resonancia se

76) Haydn. Sinfonía N° 20,  
I, Allegro, ex C an.



77) Kotschoubey. Romance,  
Andante, ex C an.



une al *la* inferior. Es la variedad de la fórmula semiacéfala de que hablamos en las nociones preliminares. Dijimos que había dos matices de semiacéfala: uno se da cuando la prolongación viene de la frase anterior; el otro, cuando viene de la propia anacrusis.

76). Haydn nos da el presente ejemplo de acefalía absoluta en la primera frase y de pseudo-semiacéfala, tal como la anterior de Schubert, en la segunda frase. Cuando en la tercera vuelve la fórmula inicial, tenemos percusión inferior y por lo tanto pseudo-acéfala. El mismo caso del ejemplo 75). Esas tres corcheas constituyen el compás capital y no la anacrusis, aunque el autor las haya dejado fuera de su compasillo.

77). En el romance «¡Oh! Dites-Lui» de la princesa Kotschoubey, se repite parte de los casos examinados. Acéfala absoluta inicial que, al volver en la tercera frase, adquiere percusión del bajo y nos da la pseudo-acéfala, como en la de Haydn y en la de Schubert anteriores, a pesar de la escritura de la autora.

78). Esta melodía de Beethoven tiene las cuatro frases acéfalas. Absoluta la primera; las otras, con nota de la armonía y prolongación del sonido anterior, pseudo-semiacéfalas.

78 bis). Este compositor empleó muchas veces las prolongaciones con gusto y eficacia. Ya conocemos otras variaciones de esta melodía. Ahora podemos notar, de paso, una particularidad casi única: la nota femenina de la primera frase, *do*, está tan lejos de su punto caudal *re*, que apenas consigue soldarse a él. La ligadura es del autor, o por lo menos, de la edición que consultamos; quiere decir, en el primer caso, que es femenino el *do*. El lugar que ocupa es el propio de la anacrusis de la frase siguiente; el punto capital *mi becuadro* sorprende al *do* femenino precedente dentro de su zona de atracción y es, por eso, muy fácil oír el *do* como anacrusis del *mi*.

78) Beethoven. 12 Variaciones,  
Tema, Allegretto, ex C an.



78 bis) Beethoven. 7 Variaciones,  
Minore, ex 2x4 an.



En la segunda frase tenemos la misma disposición de valores, pero esta vez no hay ambigüedad por dos razones: primera, se trata de un suave descenso a la sensible, tópico femenino de larguísima tradición: segunda, un salto descendente de quinta aumentada carece de sentido anacrúsico en la época de Beethoven. Este gran artífice se complacía en el efecto de las téticas inesperadas, como la tercera.

La última frase es particularmente interesante. El *do* caudal de la tercera frase, se prolonga hasta el punto capital de la cuarta y engendra una fórmula pseudo-semiacéfala, porque hay, además, percusión en el bajo. Analizada a fondo, esa prolongación del *do* sigue perteneciendo a la cauda anterior, pero se presta con fineza a encabezar la cuarta frase, reforzada por el *do* del bajo. Lo que tengo por cierto, aunque parezca lo contrario, es que el *do* final de la tercera frase no puede interpretarse como anacrusis de la cuarta. En rigor, nunca debía ligarse nota de una frase con nota de otra, pero la notación carece de recursos para registrar ese detalle de otro modo. ¡Delicioso detalle! Todo eso es exquisito, en su época.

79). Chopin nos da una fórmula acéfala absoluta. El compás capital de la primera frase está reducido a la mitad. Cuando repite en la quinta frase (no reproducida aquí) le antepone una corchea al *sol*.

79) Chopin. Sonata op. 58, I,  
Allegro maestoso, ex C an.



Tanto Beethoven en la 78), como Chopin en ésta, al escribir sus melodías, convirtieron en anacrusis sus capitales. Nada de eso.

80) Franck. Var. Sinfónicas, Piú lento  
[que poco All<sup>o</sup>], ex C an.



81) Taddeucci. Romanza,  
Andante sost., ex C an.



80). Tres magníficas frases acéfalas absolutas; la cuarta, tética, define la forma.

81). Las formas están dadas desde antes que el compositor venga al mundo. Acuden a ellas todos, desde el más encumbrado hasta el más modesto. En la Romanza de Taddeucci tenemos primera y tercera pseudo-acéfalas.



82). En este coral vemos, por vez primera, la fórmula pseudo-semiacéfala con anacrusis inicial. La forma es la misma de todas las melodías anteriores, pero bastó

82) Franck. Prel. Coral y Fuga. Coral,  
p. p. lento [que Mod.] ex C an.



*Errata:* Falta una ligadura desde el último re del 2º compás hasta el 1º del siguiente.

la anacrusis para que el autor pusiera la línea divisoria inicial que falta en las otras. Bien pudo Franck adoptar el  $2 \times 4$ , como han hecho muchos al escribir esta forma. No está bien el  $2 \times 4$ , sino el  $4 \times 8$ , desde nuestro punto de vista, pero al menos habrían quedado todas las líneas divisorias en su lugar, y el vigoroso punto caudal habría tenido su línea.

83) Beethoven. Sonata 23, op. 57,  
Allegro m. n. troppo. ex  $2 \times 4$  an.



84) Schumann. Alb. de Juv.  
Nº 27, Moderato, ex  $2 \times 4$  an.



Hemos llamado «atélica» (sin final) a la frase cuyo punto terminal no recibe percusión melódica. Es contraria a la acéfala, que carece de percusión en el punto inicial. Creemos que la frase atélica nunca fué reconocida por los teóricos.

Esta fórmula de frase no es común, simplemente porque sólo en especiales circunstancias resulta comprensible.

83). En medio del Allegro de la Sonata n° 23 se encuentra engarzado el período de Beethoven que reproducimos. Su frase primera es magnífico ejemplo de «atética». Es decir, de pseudo-atética, pues hay percusión inferior. La fórmula se repite en la segunda frase y, por primor de estructura, presenta la fórmula pseudo-semiacéfala en la frase última.

84). La otra melodía, de Schumann, marcha a través de fórmulas conocidas, pero al llegar al final de la tercera frase, un *do* que se prolonga hasta el punto caudal origina la fórmula pseudo-semiatética, pues falta percusión melódica. Lo interesante es que la fórmula tiene conclusión femenina, caso nada frecuente.

En cuanto a la atética absoluta — sin percusión melódica ni armónica en el punto caudal — creemos difícil hallar ejemplos, porque sólo muy favorables circunstancias pueden hacerla perceptible. Es decir, concebible.

Con esto damos por terminado el capítulo del  $4 \times 8$ . En él hemos querido mostrar, principalmente, las fórmulas más importantes de la frase musical. Han sido también señaladas las inconsecuencias de la teoría tradicional en la determinación del compás que les corresponde, pues —cabe decirlo una vez más— nuestra crítica no se endereza contra estos o aquellos compositores, sino contra un sistema de notación que ignora enteramente las formas del pensamiento musical.

Las fórmulas del  $4 \times 8$  fueron encerradas muchas veces en el compás de compasillo, pero ni siquiera en su empleo hubo consecuencia. Unos dejaron fuera, como anacrusis, todo el compás capital, y así quedaron dentro del compasillo el caudal de la primera y el capital de la segunda. Otros colocaron dentro del compasillo todo el capital y el caudal, con lo que faltó al punto terminal la línea divisoria que debe distinguirlo.

El estudioso va comprobando que la frase musical es un hecho de características regulares y constantes. El hecho de que para el mismo tipo de frase se empleen diversos compases habla bien claro de la confusión reinante.

El compás de  $2 \times 4$ , muchas veces empleado, dejó por coincidencia, bien ubicadas las líneas divisorias. Nosotros convertimos sus cifras en  $4 \times 8$ . A medida que se avance en estas páginas se apreciará la inflexible lógica que preside nuestras determinaciones.

Por lo pronto, hemos incorporado a la circulación, en las correspondientes frases, los compases de  $2 \times 8$  y  $4 \times 8$  que yacían dormidos en algún cuadro de vulgares teorías, sin ocupación conocida.

Lo mismo vamos a hacer ahora con el  $6 \times 8$  binario, cuya aplicación práctica se desconocía también.

## 6 x 8 binario, 3=3

Cuando el conflicto rítmico y de altitudes se lanza sobre seis unidades simples (aquí corcheas), dos sensaciones son posibles: la de agrupaciones de tres y la de agrupaciones de dos. En el primer caso tenemos dos pies ternarios; de él nos ocuparemos cuando pasemos al orden ternario. En el segundo caso tenemos tres pies binarios, la tripodia de corcheas, el  $6 \times 8$  binario, de que hablaremos en este párrafo.

Se ve clara nuestra marcha: primero el conflicto de un pie, la monopedia, el  $2 \times 8$ ; después el conflicto de dos pies, la dipodia, el  $4 \times 8$ ; ahora el conflicto de tres pies (binarios), la tripodia, el  $6 \times 8$  binario. La serie termina con el  $8 \times 8$ . La serie de pies binarios de corcheas, se entiende.

Todo lo explicado hasta aquí se verá con nueva luz cuando se examinen los ejemplos que siguen.

85) Luis Abadie. «México»,  
Varsoviana, ex  $3 \times 4$  t.



85). Hemos tenido que buscar mucho para hallar este clarísimo ejemplo. La idea arranca en el *sol* inicial y consume el primer pie (*sol-do*); pero el discurso no se detiene en el *mi*, como en el  $2 \times 8$ , sino que abarca el pie *mi-sol*; tampoco se para en el *do*, como en el  $4 \times 8$ , sino que prosigue a través de ese pie, *do-mi*, y echa el ancla, por fin, en el *sol* manso y ancho del compás caudal.

La constelación del ejemplo precedente es una fórmula de las muchas que suele presentar el  $6 \times 8$  binario; pero tiene el privilegio de ser, además, la fórmula tipo, tética y masculina, representativa de la forma.

Es claro que esa blanca con puntillo que ha puesto el compositor en el compás de reposo, importa una división ternaria extraña al orden del capital. La termina-

ción masculina de esta forma no se escribe con blanca puntillada, sino con negra-blanca ligadas; y la conclusión femenina típica se da en negra seguida de blanca, como se ve en los ejemplos que analizaremos a continuación. La terminación femenina blanca-negra sólo puede darse con franqueza si el sentido es inequívoco, pues la negra se acerca a la zona de atracción del capital siguiente y éste podría llamarla al servicio anacrúsico.

He aquí, pues, un nuevo tipo de frase, más larga que las anteriores. La pequeña, la de un solo pie tenía dos corcheas en el compás capital; le dimos el signo  $2 \times 8$ , es decir, dos corcheas. La dipodia binaria tenía cuatro corcheas; luego,  $4 \times 8$ . Esta nueva frase tiene tres pies binarios en el compás capital, seis corcheas, de a pares. luego  $6 \times 8$  binario, porque cuando las seis corcheas se agrupan de a tres tenemos el  $6 \times 8$  ternario, tan conocido y usado.

La corriente de pensamiento, pues, marcha sobre las seis unidades y, al reposar en la nota caudal, termina su externación. Esto es un pensamiento, o una idea, o una frase musical. Tiene las mismas características que las anteriores y que las que veremos más adelante: dos puntos de comprensión, « espirituales », que descansan sobre la cabeza del primer pie de cada compás, cualquiera sea el ancho o extensión de los compases.

Una vez producida la primera frase, sigue un proceso también común a todos los tipos de frase: con la primera, el autor nos ha dicho algo, pero no todo; añadirá, entonces, una segunda frase complementaria, igual, parecida o diferente para continuar su discurso; y una tercera, luego, y una cuarta, por fin, con la cual cierra el pensamiento mayor que nosotros llamamos período.

Como el poeta, el compositor nos habla por medio de una serie de « versos » musicales, que son estas frases, tan claramente visibles y comprensibles ahora. Lo que reproducimos ahí viene a ser como una cuarteta de poesía. Para el análisis es necesario escribir las frases así, de arriba para abajo. La teoría tradicional, empeñada siempre en fijar alturas y duraciones, no entendió jamás que esas alturas y duraciones conducían pensamientos y que esos pensamientos podían ser agrupados en un corto número de formas. La total confusión de la teoría tradicional en materia de líneas divisorias, impidió a ilustres teóricos descubrir la constancia con que se producen tales pensamientos.

Esto no quiere decir que la música haya dejado de ser nunca un arte de pensamientos; pero a causa de su contradictoria notación esos pensamientos se han leído y sentido al azar, más o menos, al tanteo.

Todas las fórmulas del  $6 \times 8$  binario han sido escritas en el compás de  $3 \times 4$  con asombrosa regularidad. ¿Y por qué no emplear el  $3 \times 4$ ? Primero y principal, porque seguimos criterios fijos, nada arbitrarios, nos parece: si las unidades simples son corcheas, el denominador es siempre 8. Segundo, porque el  $3 \times 4$  tiene muy expresa función en nuestro sistema: es el pie ternario escrito con negras. Ya lo veremos en el capítulo correspondiente.

86). En este interesante ejemplo de Schubert, la marcha y el proceso descriptos se ven con singular claridad; y amplios reposos, esta vez llanos o femeninos, clausuran las frases. Aquí tenemos la terminación femenina típica escrita por el autor con negra-blanca, correctamente; pero al final se nos presenta otra vez la blanca puntillada extraña al orden binario.

86) Schubert. 16 Ländler,  
Nº 12, ex 3x4 tético.



87) Mozart. Don Juan. Minué.  
Andante, ex 3x4 tético.



88) Schubert. Sonata op. 147,  
Andante, ex 3x4 tético.



87). Extraemos del minué de Don Juan este limpio período. Nada tiene de particular sino el aumento de fórmulas puntilladas y terminaciones llanas con nota intermedia.

88). El andante de Schubert. en cambio, nos muestra algunas unidades subdivididas y las caudas femeninas más llenas. La última tiene, además, un pie anacrúsico del período que sigue.

En ésta y en la anterior, los autores prefieren rematar sus frases con negra y silencio en vez de blanca. Está bien.

89). Precedida de introducción pianística, Mililotti produce la melodía que reproducimos, con todos los pies iniciales contraídos. Empezamos a ver este fenómeno de contracción en el  $2 \times 8$ , por supuesto en condiciones singulares: como que en esa forma el pie contraído abarcaba todo el compás capital. Después lo vimos en el  $4 \times 8$ , ya más accesible: el compás capital, con su primer pie contraído, en-

89) L. Mililotti. Povero Marinar!  
Lento, ex  $3 \times 4$  tético.



90) Beethoven. Sonata op. 110,  
Moderato, ex  $3 \times 4$  t.



rraba una constelación de aspecto dactílico. Ahora lo tenemos aquí, menos importante porque el compás es más ancho.

90). En el período de Beethoven hay uniformes contracciones y síncopas menores. Un caudal espeso en figuras se desespera hasta que llega la tercera frase.

91) Bach. Suite franc. No V,  
Zarabanda, Andante, ex  $3 \times 4$  t.



92) Mozart. Sonata fácil No 15,  
II, Andante, ex  $3 \times 4$  t.



91). Contracciones enriquecidas con mordentes y apoyaturas largas; última terminación femenina, rara, porque se prolonga hasta la tercera negra. Por regla general la percusión concluye en la segunda negra.

92). Mozart nos da una fuerte contracción inicial y en el último capital una subdivisión completa de los tres pies. En el compás final, puente cromático anacrúsico.

93). Haydn nos ofrece también contracciones que abarcan dos pies. En la segunda frase subdivisiones y en la tercera los tres pies en estado fundamental.

94). Marchetti acude a una enérgica contracción en la frase final. Los tres pies laten potencialmente en la blanca puntillada. Todo el compás capital está aquí a cargo de una sola nota. (Precede a la melodía una introducción pianística.)

93) Haydn. Sinfonía N° 14.  
Adagio, ex 3x4 t.



94) F. Marchetti. Poveretta!  
Andantino, ex 3x4 t.



Hemos visto hasta ahora, fórmulas iniciales téticas; pasemos a las anacrúsicas.

Opinamos que el puntillo debe utilizarse únicamente dentro del pie. Cuando el sonido se prolonga hasta el pie siguiente es preferible escribir la nota y acallarla con ligadura. Esta libertad nos hemos tomado muchas veces al reescribir el material. Ya lo anunciamos al principio.

95) Schubert. Der Lindenbaum,  
Moderato, ex 3x4 an.



96) Beethoven. Sonata op. 31, N° 3,  
Allegro, 2° tema, ex 3x4 an.



95-96). Schubert da figuraciones ya vistas. Beethoven muestra interesantes y singulares estructuras, sobre todo la del largo puente del tercer caudal.

Ambas melodías tienen anacrusis inicial.

97). Un pie contraído sirve de anacrusis a la melodía de Schubert. En la segunda frase, los tres pies contraídos. (El *la* bajo del pie central es resonancia armónica.)

97) Schubert. Deutsche Tänze,  
Nº 5, ex 3 x 4 anacrúsico.



98) Schumann. Kreisleriana, op. 16,  
Nº 2, Andantino, ex 3 x 4 an.



99) Tosti. No me ama ya!,  
Andantino, ex 3 x 4 ac.



98). Schumann inicia el abanico de la primera frase con un pie abierto. En la tercera, ancha contracción y puente hacia la cuarta. Véase la frecuencia con que estos rellenos aparecen en el caudal de la tercera frase.

Vimos anacrúsicas; observemos las acéfalas. En este tipo de frase larga es límpida la «visión» de las fórmulas acéfalas, porque hay un estirado cuerpo que justifica la perdida cabeza. Laborioso fué para nosotros y para el lector este mismo hecho en la frase del  $2 \times 8$ . Todo el compás capital no tenía más que un pie, y para colmo perdía la mitad por acefalía. De veras que podía pensarse en escribir aquellas notas huérfanas como anacrusis, pero no; eran capitales, eran «todo» el compás capital. ¿Se ve ahora más claro?

99). Las del difundido Tosti son pseudo-acéfalas, porque todas tienen percusión inferior.



Con estos pocos ejemplos consideramos suficientemente ilustrado el capítulo del  $6 \times 8$  binario.

Pocos. Se explica. La mente no concibe ni percibe frases demasiado largas.

Los compositores se expiden con la máxima frecuencia en la forma dipódica, es decir, en la que tiene dos pies en el compás capital (el  $4 \times 8$ ), y demuestran entusiasmo por la pequeña del  $2 \times 8$ . Hemos hallado melodías de ambas formas por centenares: tuvimos que desdeñar muchas por redundantes; podemos formar series completas de casi todos los tipos. En cambio, cuando se trata de la tripodia ( $6 \times 8$  binario) la búsqueda es penosa y el resultado nada satisfactorio.

Todas las melodías de este capítulo fueron escritas en el compás de  $3 \times 4$ . Ya hemos dicho que tal compás debe reservarse para el pie ternario de negras. Si estas frases del  $6 \times 8$  binario fueran realmente del  $3 \times 4$ , es decir de un pie, las tendríamos en abundancia. En cantidad veremos las auténticas melodías del  $3 \times 4$ . Las más largas son más raras.

Hay, sin embargo, ejemplos de un tipo de frase más extensa que la del  $6 \times 8$  binario. Es la del  $8 \times 8$ . La examinaremos en el párrafo siguiente.



## 8 x 8, 4 = 4

La frase del  $8 \times 8$ , compuesta por un compás capital que integran ocho corcheas (cuatro pies) y un caudal de la misma extensión, es la frase más larga que pueden concebir los compositores. No hay frases de cinco pies por compás ( $10 \times 8$ ). Nadie las siente ni las entiende. Lo mismo ocurre en el orden ternario: no existe la frase de cinco pies ternarios ( $15 \times 8$ ). Divisiones de nuestro sistema, se entiende.

Es un hecho que importa a la psicología. Se reproduce en el orden poético.

Las pocas frases que pertenecen a la forma del  $8 \times 8$  casi siempre son oscuras. Tienden a cortarse en frases más pequeñas. El discurso es tortuoso. Veamos.

100) F. F. Hurka. Die Schifahrt.  
Andante, ex C anacrúsico.



101) A. Bazzini. Stornello.  
Allegro giusto. ex C an.



100). He aquí un Lied de Hurka cuyas frases presentan cuatro pies de conflicto (en el capital) y cuatro para descansar de tal andanza. El pensamiento, con un pie de corcheas contraído en la anacrusis, percute en el *fa* capital, salta, y luego desciende pausadamente hasta el *fa* caudal para morir con nuevo salto femenino. La segunda frase repite, con la anacrusis reducida y el primer pie contraído. Un ancho reposo destaca el límite de la tercera frase, y es igualmente honrada la cuarta.

No hay cómo equivocarse. En el  $2 \times 8$  la frase se corta una vez pasado el primer pie, y en seguida viene otra frasecilla más o menos simétrica, y otra luego, hasta las ocho del período. En el  $4 \times 8$  el reposo viene después de la cuarta corchea y el esquema se reproduce a continuación. Tres pies toma el conflicto del  $6 \times 8$  binario y descansa en el cuarto. Aquí la frase marcha a través de los cuatro pies del capital para caer en el quinto. Siempre estoy hablando del contenido del compás capital porque es lo constante; y del punto caudal, en que aquel remata siempre. La anacrusis y la prolongación femenina pueden existir o no en los compases caudales.

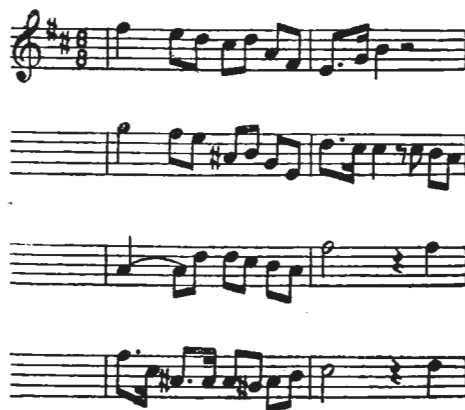
101). Esta otra parece que articula sus largas frases también a base de pies de

corcheas. En general son claras las ideas que presenta, muy en particular la del segundo pentagrama. No es fácil hallarlas tan limpias, porque el  $8 \times 8$  casi siempre tropieza y se rehace, como esos interminables párrafos de los malos oradores.

102) Mompou. Dialogues,  
I. Lento (sin compás).



103) Carl Eckert. Lied,  
Lento, ex C tético.



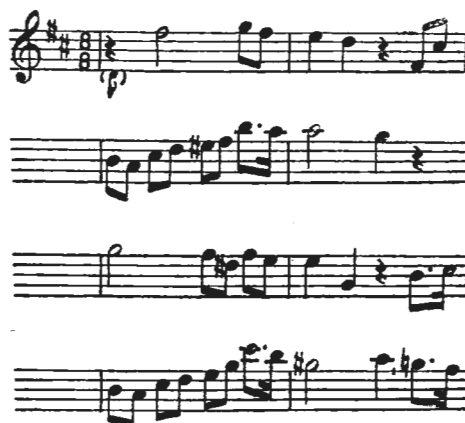
102). Un período  $8 \times 8$  de Mompou. Anchas terminaciones. Otra vez, en la segunda frase el pensamiento quiere cortarse.

103). Precedido de breve introducción, hallamos este otro período  $8 \times 8$ . La primera frase es neta, pero la tercera, con larga anacrusis, tiende a dividirse. Hemos dicho que las anacrusis rara vez tienen más de un pie. Aquí tenemos esa tercera con pie y medio en función anacrúsica.

104) Weber. Euryanthe  
ex C anacrúsico.



105) Chopin. Sonata III, op. 58,  
Allegro maestoso, ex C ac.



104). Una melodía de Weber. Discurso enredado, excepto la última frase, cuya claridad es completa a pesar de los silencios que la cortan.

105). Chopin. Primera frase pseudo-acéfala. Segunda y cuarta de amplio vuelo. Hemos terminado con toda la serie de formas binarias escritas a base de corcheas, es decir, con el 8 por denominador.

## B) PIES TERNARIOS

### **3 x 8, I ≡ I**

La conciencia puede aprehender la serie de percusiones inacentuadas agrupando de tres en tres las unidades percutidas. Estos grupos de tres unidades simples son los pies ternarios, y los productos musicales articulados sobre ellos constituyen el «orden ternario». Las formas ternarias en que coincide el pensar musical son (como en el orden binario) cuatro:  $3 \times 8$ ,  $6 \times 8$  ternario,  $9 \times 8$  y  $12 \times 8$ .

Así, las formas perfectas son ocho en total: cuatro binarias y cuatro ternarias. Parece que hubiera muchas decenas, y no: es que la teoría tradicional admite muchas decenas de modos diferentes y contradictorios de escribirlas, y así resultó imposible comprobar que se trataba de un corto número.

106) Schumann. Estudios Sinf.  
IV. Scherzando, ex 12 x 8 l.



Además de la cantidad de modos distintos de escribir lo mismo, la teoría tradicional admite y enseña la escritura de lo mismo a base de diferentes figuras, con lo que tenemos otra vez multiplicados los aspectos gráficos de las formas y asegurada permanente natación en medio de las sombras.

El pie ternario, aprehensión del grupo de tres unidades, carga su acento rítmico en la primera y las otras dos son laxas o leves. Forma pensamientos musicales mediante las mismas asociaciones que analizamos al tratar del pie binario y produce las mismas nueve fórmulas principales de frase.

Un pie, un solo pie ternario, es capaz de constituir el conflicto rítmico y de altitudes que llena el compás capital. Tres unidades simples, corcheas: luego  $3 \times 8$ .

106). No he hallado, para el ejemplo primero, ninguna melodía con los pies

en estado fundamental neto. Nos conformaremos con esta de Schumann, también de aspecto muy eficaz. Dice: *do, re, mi/mi*, y la frase inicial, completa, ha terminado. Dos silencios de corchea la recortan netamente. Estamos en presencia de una nueva forma. No se puede confundir con ninguna de las otras y, sin embargo, obedece a los mismos principios generales. Dos puntos de comprensión: uno, en el *do* inicial; el otro, en el *mi* terminal. El flúido se interrumpe. Algo concreto, conclusivo, queda dicho. Esta es la frase más breve del orden ternario.

Y otra vez tenemos aquí el proceso tantas veces descrito: a la primera frase, que se lanza sobre el pie hasta tocar el *mi* caudal, sigue otra frase análoga, una tercera después, y una cuarta, al fin, en que cierra el semiperíodo. Las cuatro son téticas y agudas (o masculinas). A Schumann le pareció muy bien escribirlas en...  $12 \times 8$ . Obsérvense las dos melodías que siguen, escritas por los autores en  $6 \times 8$  y en  $3 \times 8$  y se verá que empieza un nuevo muestrario de la arbitrariedad gráfica.

Es curioso que los teóricos y los compositores hayan admitido tranquilamente que un pie ternario puede llenar la función capital, y que, en cambio, se hayan empeñado en desconocer el mismo hecho en el orden binario: un pie binario llenando un compás, el  $2 \times 8$ . Aún se resisten a su evidencia, pero reconocen el  $3 \times 8$  y lo han escrito muchas veces en el compás que le corresponde.

107) Schumann. Alb. de Juv.,  
Nº 18. Moderato, ex  $6 \times 8$  t.



108) Weber. Wiegenlied,  
Andante con moto, ex  $3 \times 8$  t.



107). El reposo femenino del  $3 \times 8$  se produce normalmente sobre la tercera corchea del caudal. Esta articulación es causa, a veces, de confusiones. Separa demasiado la nota femenina de su punto caudal, y la acerca demasiado al punto capital de la frase siguiente, cuya atracción puede inducirnos a oírla como anacrusis. Inversamente, el  $6 \times 8$  binario articula la nota femenina más cerca de su punto caudal. Misterios. Los compases caudales del  $3 \times 8$  pueden dar las constelaciones más delicadas y complejas. Cuando la anacrusis interna es ancha, de dos corcheas, la idea que empieza suena muy ligada a la nota caudal anterior, y si las altitudes

no cortan muy claramente el sentido, parece que la idea de la frase primera se extiende sobre el segundo y tercer compases. Esto ocurre en la melodía de Schumann que reproducimos. Sin embargo, la frase inicial es *sol-do-si/la*. Anacrusis son *re-do*: y va al capital de la segunda frase.

108). Más neto sentido de la precisión y la claridad muestra Weber en la melodía que ponemos al lado. Por una casualidad (o lo que sea) la segunda frase es idéntica a la de Schumann: es muy interesante la particularidad de que, mediante un simple puntillo, alarga el *sol* caudal de la frase primera y aleja así la anacrusis de la segunda. Léase varias veces la de Weber y vuélvase después a la de Schumann.

109). Aunque más clara, esta melodía de Grieg presenta el mismo aspecto y parecidos inconvenientes que las dos anteriores. Las ideas, sin embargo, son del  $3 \times 8$  y no pueden ser otra cosa. Cuando estudiemos el  $6 \times 8$  ternario se comprobará. El compositor adoptó el compás de  $6 \times 8$ , pero tuvo el cuidado de poner un acento especial sobre los puntos capitales y los puntos caudales, excepto en el segundo caudal, donde pretende reforzar, desacertadamente, el *si* femenino. Reparó en parte, de ese modo, la mala elección del compás. Y era necesario, porque las anchas anacrusis que están en los compases segundo y sexto, oscurecen la termi-

109) Grieg. Saebygga,  
Moderato, ex  $6 \times 8$  t.



110) Beethoven. 8 Var. Tema,  
Andante q. Allegretto, ex  $3 \times 8$  t.



nación de las frases primera y tercera con su tendencia a prolongar la corriente. Ya se sabe que ese breve trazo vertical divisorio es añadido por nosotros. La terminación femenina corchea-negra, tal como aparece en la segunda frase, por demasiado brusca, es inferior a la normal negra-corchea. Suele emplearse, sin embargo, en procura de un efecto especial.

110). Beethoven nos da una terminación que marcha laboriosamente hasta la tercera corchea del caudal; no obstante esto las ideas son de una limpidez total.

Todas las melodías precedentes tienen la frase inicial tética. La siguiente también. Después veremos algunas anacrúsicas.

111). Este límpido ejemplo de Debussy muestra la persistencia de las estructuras tradicionales. Son cuatro frases téticas-femeninas. En la segunda hay dos *si* caudales de relleno. El autor, al adoptar el  $6 \times 8$ , encerró la frase entera en un compás.

111) Debussy. Mandoline,  
Allegretto vivace, ex  $6 \times 8$  t.



112) Liszt. La campanella,  
Allegretto, ex  $6 \times 8$  an.



112). Aquí tenemos la célebre *campanella* de Liszt. El autor la escribió también en  $6 \times 8$ , pero dejó la anacrusis *re* y todo el primer pie fuera del compás inicial. Con esto contamos ya cuatro maneras distintas de escribir lo mismo. Para convenirse de que «La Campanella» es del  $3 \times 8$  basta con suprimir el *la* último del caudal, y todas las últimas notas que son anacrusis de las frases siguientes. O mejor, sacar las segundas notas de todos los caudales.

113) Beethoven. Sonata op. 49,  
Nº 1, Rondó, Allegro, ex  $6 \times 8$  an.



114) Haydn. Sinfonía Nº 9,  
Andante cantabile, ex  $6 \times 8$  an.



113). Esta melodía de Beethoven tiene el mismo desplazamiento rítmico que la de Liszt, y su autor la escribió también dejando en el alzar todo el primer pie. A Beethoven solo, le podemos contar tres maneras distintas de escribir las mismas ideas del  $3 \times 8$ . ¿Es que el maestro no sabía la teoría? No; es que la teoría no sabe música.



114). Haydn también empleó el  $6 \times 8$ , pero se conformó con dejar fuera la pequeña anacrusis; así el caudal *fa* quedó sin línea divisoria. Ya se sabe que nosotros reescribimos todas las melodías, sin modificar los valores, naturalmente, ni cosa alguna que pueda cambiar el sentido del original. Por lo demás, la melodía de Haydn es neta del  $3 \times 8$ : muy adornada, y con la tercera unidad simple del primer pie subdividida.

Hasta aquí hemos visto todos los pies capitales con sus tres unidades, a veces con alteraciones rítmicas internas. Veamos las contracciones en el capital.

En el pie ternario la contracción puede realizarse de dos modos: uniendo la primera y la segunda notas, o la segunda y la tercera. Como la nota primera carga siempre el acento rítmico y por lo tanto tiende a prolongarse, su contracción con la segunda es más fluida. La unión de segunda con tercera, en cambio, da vigor a la segunda percusión, que es laxa, y produce un fenómeno de igual naturaleza que el de la síncopa menor, pero más suave.

115) Mozart. Sonata N° 14,  
III, Presto, ex  $3 \times 8$  t.



116) Mozart. Sonata N° 12,  
Andante grazioso, ex  $6 \times 8$  t.



115). En esta melodía de Mozart tenemos contracción de primera con segunda en las cuatro frases. Insisto en que el compás capital desempeña una función específica porque las figuraciones tienen en él siempre el mismo sentido conflictual. Los cuatro caudales presentan la misma figuración que los capitales, si hacemos abstracción de los silencios. Sin embargo, es otro el oficio que esas notas cumplen en los caudales. En el primer caudal y en el tercero, el primer sonido constituye el punto terminal y el otro la anacrusis de la frase siguiente. En los segundo y cuarto, la última nota articula la terminación femenina.

116). En la otra melodía de Mozart hay dos frases téticas-femeninas con pie puntillado, la tercera con contracciones, y la última, con unión de las dos primeras notas y subdivisión de la tercera. Las terminaciones son femeninas, excepto en la tercera frase, donde el último *si* parece más bien anacrusis de la frase final.

117). Haydn escribe esta página en  $3 \times 8$ , tal como la presentamos. Hizo una melodía original, sin duda, pero a costa de la claridad. Escogió para la terminación de las segunda y tercera frases una fórmula absurda. Las fórmulas de tres capitales dan contracción más doble subdivisión de la tercera unidad; no obstante, basta la suave terminación que pone en la cuarta para que disfrutemos de limpidez.

117) Haydn. Sinfonía N° 22.  
Adagio, ex  $3 \times 8$  tético.



118) Schubert. Impromptu N° 4.  
Allegro scherzando, ex  $3 \times 8$  t.



118). Ejemplos de subdivisión son también los que siguen. El de Schubert enriquece sus capitales con eficacia. La fórmula de la terminación femenina es compleja pero muy clara. Al final las tres unidades del capital se subdividen para caer en el *fa* caudal, y en seguida arranca una impetuosa anacrusis avalanzante.

119) Weber. Mei Schatzerl,  
Molto vivace, ex  $3 \times 8$  an.



120) Schubert. Sonata op. 120,  
Allegro, ex  $6 \times 8$  anacrúsico.

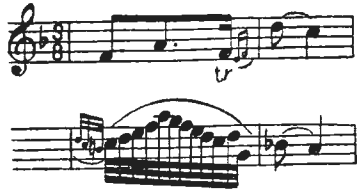


119). En la melodía de Weber la fórmula de la anacrusis inicial se reproduce en las otras frases. En la tercera sigue prietamente a la terminación femenina *la-la*.

120). La de Schubert empieza con un capital subdividido que descarga en un punto caudal con resonancias. Esos *do* del pie caudal son rellenos. Parece que la

corriente quiere seguir sobre ellos, pero no es así. Son terminales. Suprimidos, ganamos en claridad. Schubert escribió esta melodía en  $6 \times 8$  dejando todo el capital en el alzar.

121) Beethoven. 8 Variaciones,  
VII, Adagio molto..., ex  $3 \times 8$  t.



121). No es fácil hallar ejemplos de triple subdivisión. Como en el caso que presentamos, suelen darse en frases aisladas dentro de los períodos, precedidos y seguidos de figuraciones no simétricas. Cuando la corriente ondula a través de muchas notas, en el capital, la claridad está generalmente en peligro. Por eso no hay frases de cinco pies en el capital; por eso son raras las triples subdivisiones. La aprehensión tiende a cortar, a formar ideas menores con los materiales de los conflictos demasiado largos. Baste el ejemplo que damos para documentar el hecho. Admitimos con reservas que esta melodía sea del  $3 \times 8$ . Si este *adagio molto* se produce con demasiada lentitud, cada corchea se partirá en dos al suspirar su propio eco, se convertirá en un pie de semicorcheas contraído; luego  $6 \times 16$  binario. He aquí, en la práctica, los casos de que hablamos en las páginas 60 y 61

122) Ravel. Cuarteto,  
II, Lento, ex  $6 \times 8$  t.



122). En la presente melodía de Ravel podemos observar: la segunda frase pseudo-acéfala, pues hay percusión inferior; y la cuarta pseudo-semiacéfala, porque en el punto capital falta percusión melódica pero hay sonido a causa de la anacrusis prolongada por la ligadura, y porque tiene percusión armónica *mi*.

123). Esta página de Beethoven es un magnífico ejemplo de subdivisión, por la forma llana en que aparece y por la simetría de las cuatro frases. La prolongación de la primera cauda hasta el punto inicial de la segunda frase determina pseudo-semiacetalía, a consecuencia del golpe armónico. Es un matiz distinto del anterior, porque en aquél la ligadura une valores de la misma frase y en éste une frases distintas.

123) Beethoven. 8 Variaciones, I,  
Andante q. allegretto, ex 3x8 t.



124) Beethoven. Bagatelle N° 3,  
à l'Allemande, ex 3x8 an.



124). Esto de que la fórmula de la idea inicial se repita en las siguientes, es, para nosotros, «proceder por frases». En la Bagatela N° 3, se ve el «proceder por pares». También en esta melodía hay dos frases pseudo-semiacéfalas, la segunda y la cuarta.

## 6 x 8 ternario, 2 ≡ 2

La forma del 6 × 8 ternario es una de las más frecuentemente concebidas y una de las que los compositores aciertan a escribir generalmente. Tal como el 4 × 8 duplica el 2 × 8, el 6 × 8 duplica el 3 × 8, y en el mismo sentido; esto es, que en vez de un pie en el capital (3 × 8) tenemos dos pies ternarios en ese mismo compás inicial, y lo propio ocurre en el caudal.

Ahora el flúido atraviesa todo el primer pie y, en lugar de concluir en la nota que sigue, avanza por sobre el segundo pie y va a morir en el caudal.

125). Véase este claro ejemplo de Mozart :

125) Mozart. Canción de cuna,  
Andante, ex 6 x 8 tético.



La fórmula más franca y limpia es la tética-masculina. No tiene anacrusis ni caudas femeninas que obstaculicen la comprensión de la idea. Esta melodía de Mozart sería la fórmula representativa si le quitáramos los dos *fa* que forman la anacrusis de la segunda frase. Nótese bien que, si la belleza supone la claridad, no toda melodía clara es necesariamente bella. Se puede escribir claramente la más completa vulgaridad.

Como la teoría tradicional entregó el 6 × 8 binario al compás de 3 × 4, sólo tuvo un 6 × 8. Nosotros tenemos el 6 × 8 binario (tres pies binarios de corcheas) y el 6 × 8 ternario (dos pies ternarios de corcheas). Para distinguir ambos 6 × 8 añadimos un número 2 al binario y un 3 al ternario, como hemos dicho.

A cualquiera le parece que la forma del 6 × 8 ternario, tan cultivada, no ha podido prestarse a confusiones. Pues no: ya la veremos escrita en 12 × 8, en 3 × 8 y en el mismo 6 × 8 con el primer pie en el alzar.

126). Un poco a saltos va la corriente en la frase inicial de Mozart, que tiene además una resonancia en el puente femenino. Después va recobrando serenidad y las terminaciones se marcan con precisión.

126) Mozart Zufriedenheit,  
Moderato, ex 6x8 an.



127) Schumann. Alb. de Juv.  
Nº 36, Allegro, ex 6x8 an.



127). Schumann, después de una bien perfilada frase inicial, arranca con larga anacrusis y en la tercera frase empalma una cauda descendente con otra fuerte anacrusis de acceso a la bella frase final.

128) Grieg. Brautlied,  
Allegretto, ex 6x8 an.



128). En esta agradable melodía de Grieg hay mucho que ver. Ante todo, por sus fórmulas rítmicas y por su sentimiento tonal es una melodía de la Edad Media.

En obra futura nos ocuparemos de esto. En segundo lugar no «procede por frases», ni «por pares» sino «por triadas», con lo que obtiene un período de seis frases.

Cuando la primera frase toca el caudal *mi* aparece un ancho puente anacrúsico cuyo carácter de tal (ornato excedente) se confirma cuando se advierte su total supresión en el cuarto pentagrama, al retornar las ideas iniciales. También se comprende mejor como cauda femenina el final de la quinta cuando se la compara con el de la segunda, que es más sencillo. Con todo, no es muy limpia la primera frase.

129) Gluck. Melodía,  
Poco lento, ex 6x8 an.



130) Haydn. Sinfonía N° 23,  
Finale, Vivace, ex 12x8 an.



131) Haydn. Sinfonía N° 20,  
Finale, Presto, ex 6x8 an.



132) Beethoven. 6 Variaciones,  
Tema, ex 6x8 an.



129-130-131-132). Estas cuatro melodías dan progresivamente el fenómeno de la contracción. En la segunda se ve una cauda ripiosa, rellena (cuarto compás). Las dos de Haydn, 130) y 131), cuyos conflictos son iguales, fueron escritas por el autor una en  $12 \times 8$  y la otra en  $6 \times 8$ . No hay motivo para asombrarse: todo, en la teoría tradicional, es equívoco y contradictorio.

Seguimos observando la contracción.

133). Un interesante período de tres frases. Diez de sus doce pies tienen las dos primeras unidades contraídas.

133) Beethoven. Sonata op. 101,  
Allegretto m. n. trop., ex 6x8 t.



134) Chopin. Balada op. 52,  
Andante con moto, ex 6x8 an.



135) Mozart. Sonata N° 6,  
Allegro assai, ex 6x8 t.



134). Entresacamos de la Balada de Chopin el período reproducido. Vemos aquí otra vez la contracción de primera y segunda unidades. En la tercera frase hay una novedad: todo el primer pie está contraído en una negra puntillada (*re becua-dro*). Estas contracciones son comunes y muy lógicas en el compás caudal; ahí están en su lugar, pues dan la pausa conclusiva. Su aparición en el capital es menos frecuente y más delicada, porque crea reposos en el compás del movimiento.

Chopin escribió esta melodía en 6 x 8, es verdad, pero dejó al comienzo, fuera del primer compás, la anacrusis y todo el primer pie. ¡De modo que la línea divisoria parte en dos el compás capital! Es inútil pretender que tales notaciones anómalas representan un matiz acentual buscado por el autor. Con las líneas donde las puso el compositor, o en cualquier otro lugar, o sin líneas divisorias, la melodía suena de un solo y único modo. La explicación de esos verdaderos errores es mucho más sencilla: la teoría tradicional desconoce las formas.

135). En la melodía de Mozart el pie contraído se extiende hasta la cabeza del pie siguiente engendrando una síncopa menor.



136-137). Ya vimos en el ejemplo 134) la total contracción del pie. En estas hay frases enteras a base de contracciones totales.

136) Schumann. Schlummerlied,  
Allegretto, ex 6x8 t.



137) P. Soler. Sonata en La menor,  
(fragmento) ex 6x8 tético.



138). No nos hemos propuesto buscar ejemplos sólo entre los compositores de primer rango. La categoría del autor es indiferente, pues desde el más encumbrado genio hasta el más humilde cantor popular, todos coinciden en las mismas formas.

A veces necesito documentar estructuras especiales y entonces las traigo de donde las encuentro. Mariani nos da una melodía de aspecto muy interesante. Casi todo el discurso se realiza a base de pies contraídos y todas las anacrusis tienen abierto un pie. Vuelva páginas el lector y hallará en el ejemplo N° 56) muy parecido caso en la forma del 4x8.

138) Mariani. Rivelazione,  
Andantino..., ex 6x8 an.



139) Brahms. Sonata op. 5, Allegro  
mod. ma rubato, ex 6x8 t.



139). En la de Brahms es más notable la constancia de las contracciones. Cuando éstas ocurren en el 4x8 hay riesgo de confundirlas con el pie de negras (2x4);

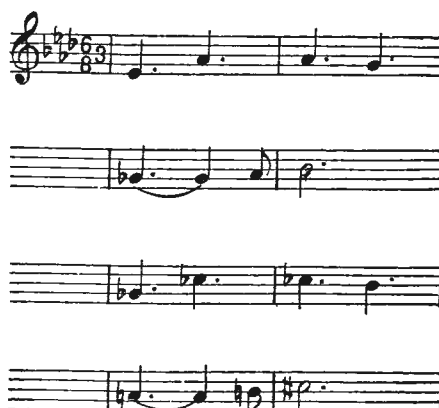
en el orden ternario no hay confusión posible porque una nota puntillada no puede ser unidad simple.

140). La fuga de la Sonata op. 110 corre a base de contracciones. Como la anacrusis inicial es demasiado larga (omitimos el puntillo por error) hay que tener la precaución de articularla en el alzar para oír bien la frase.

140) Beethoven. Sonata op. 110,  
Allegro m. n. troppo, ex 6x8 an.



141) Wagner. Tristán e Isolda,  
Tema de la Muerte, ex 6x8 an.



141). Vimos ya, en las series binarias, otro aspecto del tema «del amor en la muerte», o «de la muerte», como se le llama. Allí — ejemplo n.º 55) — contraía pies binarios; aquí contrae los ternarios. Cada nota es un pie, y contiene en sí misma los dos elementos que contestan. Efectivamente, contestan mentalmente y así, cada percusión late dos veces, como si tuviera doble eco: mi (mi, mi) — la (la, la) — la (la, la) sol (sol, sol).

Conforme al plan que seguimos en cada párrafo, después de los pies en estado fundamental con y sin anacrusis inicial, nos corresponde ver los pies subdivididos.

En la página siguiente hay ejemplos que muestran la subdivisión en los pies del 6x8 ternario. Rara, por cierto. Ya hemos dicho que la profusión de notas conspira contra la claridad, siempre que se trate de ideas musicales propiamente dichas; conviene, en cambio, cuando el autor quiere extender esos difusos telones de fondo que no dicen nada concreto.

142). En esta melodía alternan las contracciones y las subdivisiones. En la segunda frase, el primer pie aprieta dos unidades en la negra *do* y abre en doble subdivisión la tercera unidad; en la cuarta frase subdivide la primera unidad del segundo pie.

143). En el Nocturno de Chopin, la nota capital llega hasta la cabeza del pie siguiente produciendo síncopa menor (1); en la última frase, el segundo pie muestra las tres unidades subdivididas.

(1) Cuando publiqué en «Crócalos» (Enero de 1934) mis primeros apuntes de este ensayo, clasifiqué entre las «atéticas» esta melodía de Chopin. Me equivoqué.

144). La indicación «trino» economiza el detalle gráfico de la doble o triple subdivisión, pero se anota el remate, como en esa segunda frase de Mozart; en la cuarta, un pie entero subdivide las tres unidades.

145). Una fantasía sobre motivos de Bellini, muy fin de siglo, que el mundo debe a Goria, nos proporciona la subdivisión en masa; y aun la doble subdivisión. El primer pie de cada frase, totalmente contraído, se alarga hasta la nota inicial

142) Paisiello. Nel cor piú non  
mi sento, Andantino, ex 6x8 an.



143) Chopin. Nocturno op. 9, N° 2.  
Andante, ex 12x8 an.



144) Mozart. Sonata N° 13,  
I. Allegro, ex 6x8 an.



145) Goria. Fantasía op. 22,  
Moderato, ex 6x8 t.



del segundo pie y articula las síncopas menores. Desde un punto de vista objetivo, es interesante esta alternativa de pies contraídos y pies subdivididos en los compases capitales, pues el verdadero pie ternario normal no aparece nunca. De esto hablamos en la página 59.

Tres de las cuatro melodías reproducidas fueron escritas en 6x8; la de Chopin en 12x8. La forma que examinamos es una de las más frecuentadas. Pero es inútil; no hay acuerdo posible si se carece de normas.

146-147-148). Presentamos tres melodías con frases acéfalas. En la primera falta la percusión en el punto capital por haberse alargado hasta él un sonido anterior (fórmula pseudo-semiacéfala); en las otras dos falta porque hay silencios (pseudo-acéfalas). En todos los casos tenemos percusión en el bajo. No es neta la de Schumann porque la corriente puede seguir por el registro inferior.

146) Schumann. Alb. de Juv.  
Nº 22, Moderato, ex 6x8 t.



147) Haydn. Sinfonía Nº 8,  
Presto, ex 6x8 ac.



148) H. Schaffer. Das Heidekind,  
Lento, ex 12x8 an.



La limpia estructura de las otras dos, 147) y 148), pseudo-acéfalas con silencios, economiza todo comentario.

No hace falta llamar la atención sobre la diversa manera en que fueron escritas estas melodías. Haydn adoptó el 6x8, bien. Schaffer el 12x8, con el agravante de que dejó afuera, como anacrusis, el único pie del capital primero. Es decir, que convirtió en anacrúsica la frase acéfala. Después aparece un teórico europeo y nos ejemplifica con ella la fórmula anacrúsica. Sabido es que ningún teórico realizó previamente una crítica sistemática de la notación tradicional.

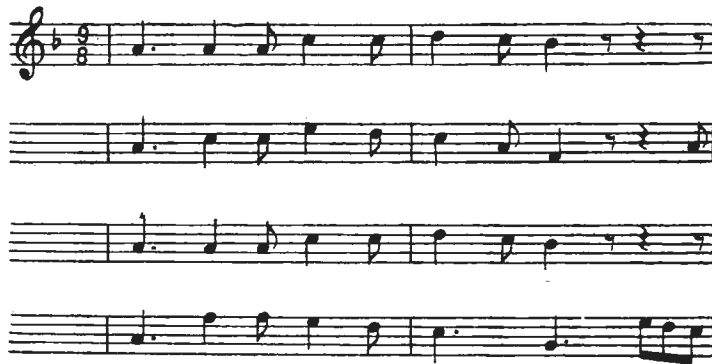
## 9 x 8, 3 ≡ 3

Nadie pondrá en duda la realidad de la forma del  $9 \times 8$ . El conflicto del capital invierte en ella tres pies ternarios. Muchos estarán dispuestos, en cambio, a discutir la existencia del  $6 \times 8$  binario, a pesar de que son los mismos tres pies, pero binarios.

El  $9 \times 8$  es poco cultivado y ya hemos expuesto la razón: las ideas demasiado extensas no son claras, tienden a cortarse.

No hemos podido hallar un ejemplo del  $9 \times 8$  tético y masculino con sus pies en estado fundamental. Es como resulta más ilustrativo. Nos conformamos con presentar un tético femenino con numerosas contracciones.

149) L. Luzzi. *Mia Madre!*  
Andante, ex  $9 \times 8$  t.



149). Una melodía de autor modesto. El primer pie de cada frase, enteramente contraído; los demás con semicontracción. Terminaciones femeninas cuya corchea intermedia podría dar lugar a otra interpretación que estudiaremos más adelante.

149 bis) Couperin. *Les folies...*  
IV tiempo, ex  $9 \times 8$  ac.



149 bis). Aunque incompletos por acefalía, se ven más netamente los pies del conflicto en las dos frases de « *Les folies françaises ou les dominos* » de Couperin, que reproducimos.

Esta melodía muestra su frase inicial acéfala absoluta. Falta la percusión en el punto capital y no hay nota armónica. Pero del punto caudal parte una réplica que

va a reposar en el punto capital de la segunda frase, con lo que ésta resulta pseudo-  
acéfala. Se han omitido estos detalles en el ejemplo.

Repetimos aquí que la acefalía absoluta al empezar es defectuosa, pero no  
cuando se repite, pues entonces hay percusiones anteriores que descubren el vacío  
del punto inicial.

150). J. Concone. 50 leçons de chant,  
No 9, Lento, ex 9 x 8 t.



150). Hemos tenido que acudir a las « 50 leçons de chant » op. 9, de J. Concone  
para encontrar la melodía que reproducimos.

Se sirve el autor de pies contraídos para los conflictos capitales, y de pies en es-  
tado fundamental para las tres anacrusis internas y para una infeliz cauda femenina.

151) Beethoven. Sonata op. 31, No 1,  
Adagio grazioso, ex 9 x 8 t.



151). Dejamos al lector con esta barroca melodía que Beethoven concibió y  
escribió así, en 9 x 8. Todo es aquí gordo : las tremendas anacrusis, el inverosímil  
capital de la cuarta, la gradería descendente que va a la quinta frase. Como original,  
no hay duda de que lo es.

## 12 x 8, 4 ≡ 4

Hemos dicho y repetido que todas las frases musicales, cualquiera sea su extensión y como quiera que se presenten configuradas, tienen dos puntos de comprensión, uno, sobre la nota capital; el otro sobre la nota caudal. La corriente de pensamiento marcha del uno al otro, y entre las líneas divisorias que les ponemos para caracterizarlos quedan compases cuyo número de unidades simples determina el compás.

En el orden ternario hemos visto, primero, las pequeñas frases con un pie en el capital ( $3 \times 8$ ); después, la frase de dos pies ternarios ( $6 \times 8$  ternario); en el párrafo anterior, la de tres pies ( $9 \times 8$ ) y ahora nos corresponde observar la más ancha de todas las frases que puede concebir el músico: la de cuatro pies,  $12 \times 8$ .

152) F. Campana. M' ha lasciato,  
Moderato, ex 6x8 an.



152). Innecesario es decir que ni los ejemplos abundan, ni los hallados son siempre claros. Veamos esta melodía de Fabio Campana, convertida por su rareza en modelo sin par:

Se verán en ella las mismas características que en todas. El ancho capital se desploma en el no menos ancho y mullido caudal. No es muy divertida, pero acaso nadie en el mundo haya concebido con más claridad una melodía de tal extensión. El autor la escribió en  $6 \times 8$ . Es claro. El  $12 \times 8$  es un compás cuya existencia teórica conocen todos aunque nadie sabe para qué sirve. Por igual inconsecuencia, hallamos la forma del  $2 \times 8$  en un compás de doble tamaño y vemos cortado el  $12 \times 8$  en dos mitades.

Nadie podrá negar la total firmeza de los principios que introducimos y aplicamos.

153). Observemos ahora esta canción de cuna de Giovanni Ascanio Cicogna.

Medio a tropezones, marcha la idea a lo largo de los cuatro pies y reposa merecidamente. Como cualquiera de las formas que hemos visto y veremos, el periodo se integra por la sucesión de pensamientos más o menos simétricos y complementarios, casi iguales en este caso.

153) Cicogna. Piccola suite,  
Nº 6, Calmo, ex 6 x 8 t.



Segunda y cuarta pseudo-semiacéfalas, con síncopa menor en el cuarto pie. El compás final, en el original, está cubierto por un comentario en el registro inferior. Porque no añade cosa alguna a la melodía lo hemos reemplazado por los silencios que colocamos sin los habituales paréntesis rectangulares.

154) Gounod. Faust, Blümlein traut,  
ex 6 x 8 t.



154.) He aquí un fragmento de « Fausto » en que hacemos lo posible por comprender tres frases del  $12 \times 8$ . Se ve con entera claridad que el « ciclo » de cada frase, con su enorme descanso caudal, se reproduce más o menos simétricamente en cada pentagrama de nuestro sistema. Y que el compás del autor corta inútilmente cada frase en cuatro pedazos.

Tal como en el  $6 \times 8$  ternario, la terminación femenina cae normalmente en la mitad del caudal.



155). Otra vez en las lecciones de Concone hallamos este rarísimo pero necesario ejemplo, en que el autor acertó a exhumar el compás de  $12 \times 8$ . La nota inicial de las frases primera y tercera muestra la extraordinaria contracción de los

155) J. Concone. 50 leçons de chant,  
Nº 23, Andante expres. sost., ex  $12 \times 8$  t.



cuatro pies del capital. Tenemos, en la segunda, ancha anacrusis, y en la misma, y en la tercera complicadas terminaciones femeninas.

Con esto llegamos al final de la serie de formas binarias y ternarias escritas a base de corcheas.

## UNIDAD SIMPLE: NEGRA

### A) PIES BINARIOS

#### **2 x 4, 1 = 1**

Hemos llegado a los capítulos más difíciles de nuestra exposición. Tenemos que pedir al lector firme y generosa atención. Una vez más rogamos se nos excusen las redundancias. Nos dirigimos a muchos lectores. Nuestra tesis es original y nueva en todo lo esencial. Carece de antecedentes. Sin embargo, habrá músicos cuyas observaciones o experiencias diarias, aún desorganizadas, les permitirán comprender rápidamente algunos puntos; y otros habrá que, por razón de distintas observaciones, no captarán aquellos mismos puntos sino otros, acaso más difíciles. Estoy en la dura tarea de llegar a todos. En estos capítulos vamos a tropezar con la más inverosímil incongruencia de la teoría tradicional: la «unidad de tiempo», representada por la negra. Ya abandonada, felizmente, por algunos teóricos.

Un extenso párrafo dedicado a la crítica de la unidad de tiempo fué hecho y rehecho varias veces por nosotros. Escépticos, respecto de su eficacia, hemos decidido, al fin, eliminarlo, y confiar a la observación de los ejemplos la comprensión de uno de los puntos principales de nuestro sistema.

En los capítulos precedentes hemos examinado *todas* las formas de frases perfectas que pueden pensar los músicos. Recordamos que es «perfecta» la frase que tiene los dos compases con igual suma de valores.

Según lo dicho sólo nos quedaría pasar a las imperfectas, pero no.

Explicamos en el capítulo de nociones preliminares que las unidades simples (las notas sueltas), se agrupan de a dos formando pies binarios, y de a tres formando pies ternarios. Y añadimos la siguiente comprobación fundamental: que cualquiera de las siete figuras puede ser la unidad simple. Es decir, que por haber sido ilógica y azarosa la formación del sistema tradicional, tenemos siete modos o planos para escribir la misma cosa.

Yo soy músico. Oigo pies rítmicos. Mejor: la conciencia aprehende creando pies (binarios o ternarios). Tengo, pues, que escribir pies. Los pies están formados por unidades simples, que son las notas sueltas. Entonces elijo una figura y le atribuyo la función de unidad simple. Tomo la corchea, para este caso. Coloco el 8 como denominador. Con esto ya saben todos que la corchea es mi unidad simple.

Visto el 8, toda negra que aparezca en mis melodías es contracción de dos corcheas, es decir un pie binario contraído; toda negra con puntillo, un pie ternario contraído. Y por lo mismo, toda semicorchea es subdivisión de mi unidad simple; toda blanca es doble contracción.

Pero, se me ocurre elegir la negra como unidad simple. Pongo el 4 como denominador y todos saben que la negra es ahora la nota suelta o unidad. Ya no es la negra contracción de dos corcheas. Ella es unidad y el par contrae en la blanca. Toda corchea que aparezca ya no es la unidad simple, como cuando teníamos el 8 por denominador; ahora la corchea es figura de subdivisión.

Se me ocurre elegir la blanca, o la semicorchea, u otra. Y cada vez que elijo y aclaro con los denominadores 2, 16, etc., establezco un nuevo centro de relaciones de valores.

¿Que todo ésto es una creación de teórico desocupado? ¡Nada de eso! Esto es la práctica; esto es la verdad de todos los días; esto es lo que está ocurriendo en

156) Schumann. Alb. de Juv.  
Nº 9, [Quejumbroso], ex C t.



la notación desde hace siglos, ante los ojos cerrados de todos los teóricos. Estoy poniendo la teoría de acuerdo con la práctica. Y vamos a los hechos.

Vimos toda la serie de la corchea como unidad simple: cuatro formas binarias y cuatro ternarias. Vamos a ver la serie de la negra como unidad simple: igual número de formas binarias y ternarias que no son formas nuevas, sino las mismas de la corchea escritas con negras.

Todo lo dicho para el  $2 \times 8$  se repite exactamente ahora que se trata del  $2 \times 4$ .

Un pie solo, tiene capacidad para constituir el conflicto del capital. El discurso termina al tocar el punto caudal.

He aquí una melodía de Schumann.

156). La idea toma un pie de negras para la aventura capital; y otro pie de negras, en este caso contraído en la blanca, para reposar. Entonces, *la re/mi*; termina la primera frase. Idéntico esquema presenta la segunda: *fa, sol/mi*. Por ser anchas

las pausas, resulta muy fácil delimitar los pensamientos; la similitud de cada esquema confirma la distinción. La tercera frase es femenina. La corriente baja por *la-sol* y después de caer en el *mi* caudal se alarga hasta la prolongación llana *re*. La última es tética-masculina. Verdadero modelo de claridad. Dos unidades simples, que son negras, por compás; luego,  $2 \times 4$ .

Este compás, pues, tiene en nuestro sistema un oficio y un sentido perfectamente determinados. La teoría tradicional lo ha empleado muchas veces para esta forma de frase, pero lo utiliza también para varias otras, especialmente para la forma del  $4 \times 8$ .

Hay interferencias entre el  $2 \times 4$  y el  $4 \times 8$ . Depende de la velocidad. Si se comprobara que en la precedente melodía de Schumann cada negra debe suspirar su propio eco, dividida en dos, estaríamos en presencia de un verdadero  $4 \times 8$ , es decir, de dos pies de corcheas, contraídos, por compás. De esto hablaremos en seguida.

157) Beethoven. Sonata op. 110,  
II, Allegro molto, ex  $2 \times 4$  t.



*In klagenden Ton*, en tono de queja; es decir lento. Entonces, ¿la diferencia consiste en que cuando se escribe con negras es más lento y cuando se adopta la corchea es más rápido? No hay tal cosa. Ahí tenemos en el  $2 \times 8$  de corcheas los ejemplos 3), 13), 21) y otros con indicación de *andante*; y el 25), *lento*. Esta última debe marchar igual o más lentamente que la canción de negras. Repito que  $2 \times 8$  y  $2 \times 4$  representan el mismo hecho rítmico, y afirmo que la figura no tiene otra velocidad que la que le imprime la voz reguladora o el metrónomo.

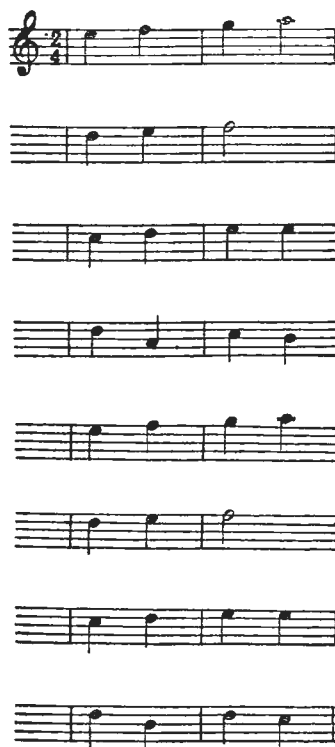
157). No hay que preguntar si son siempre lentas las melodías del  $2 \times 4$ . Aquí tenemos la prueba: *Allegro molto*.

Y dejo este punto recomendando se observe, en los ejemplos que siguen, toda la gama de movimientos, desde el *presto* hasta el *largo*, escritos con negras. El período del  $2 \times 4$ , exactamente como el de  $2 \times 8$ , cierra por regla general en la octava frase. Ya sabemos que las frases más anchas clausuran generalmente en la cuarta.

158). Aquí damos un período de muestra. Por economía de espacio y material, seguiremos con ejemplos de cuatro frases.

La anarquía de los compases se nos ha presentado ya. Tal como el  $2 \times 8$  se nos apareció escrito siempre en el compás doble (señalado  $2 \times 4$  en lugar de  $4 \times 8$ ), el verdadero  $2 \times 4$  fué anotado en  $4 \times 4$  (compasillo); y también de dos maneras, con el primer pie fuera, como anacrusis, o adentro. El  $2 \times 4$  fué escrito muchas veces bien, en  $2 \times 4$ , como en el ejemplo anterior, de Beethoven, pero nótese cómo esta melodía de Schumann, casi absolutamente igual a la de Beethoven recibió el com-

158) Schumann. Alb. de Juv.  
Nº 5, Moderato, ex C an.



pasillo anacrúsico, que, por dejar un pie afuera, obliga a rellenar el compás final de la obra con silencios o prolongaciones.

El músico lector está queriendo partir en dos cada negra. ¡No! Recuerde que ahora la negra es la unidad simple, uno de los elementos del pie. La idea arranca en el *mi*. El *fa* que sigue es «la nota débil». La segunda descarga cae sobre el *sol*, y sigue un *la* femenino. Conviene imaginar una barra de corchea uniendo las negras para combatir la idea de «unidad de tiempo» que se añade a la negra.

La frase pequeña tiende a resbalar hacia la siguiente cuando el pensar «procede por pares», pero el discurso, rítmica y métricamente, concluye al tocar el segundo pie, la tercera negra de cada pentagrama.

159). En esta melodía de Schumann la nota caudal se alarga para despedir la anacrusis *mi*. Lo mismo en la tercera frase. Así ocurre en el  $2 \times 8$ . Véase la tercera frase del ejemplo 12) (con silencio en vez de puntillo).

160). En la de Franck, la nota femenina con puntillo aprieta la breve anacrusis *la*. Idéntica figuración puede verse en el  $2 \times 8$ , tercer caudal del ejemplo 25).

159) Schumann. Alb. de Juv.,  
Nº 41, ex C. tético.



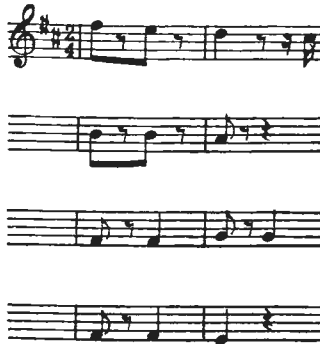
160) C. Franck. Prel. Aria y  
Fin., Allegro mod. ex C t.



161) Beethoven. Sonata op. 106,  
II, Presto, ex  $2 \times 4$  t.



162) Beethoven. 24 Variaciones,  
XVII, Allegretto, ex  $2 \times 4$  t.



161). Beethoven prefiere ahogar la prolongación de cada sonido con un silencio de corchea. Esto no obstaculiza la marcha del pensamiento y su neta definición. Tres frases femeninas y una masculina al final.

162). En el primer caudal del tema de las variaciones Beethoven aleja la rápida anacrusis *do*; la misma fórmula puede verse en el párrafo del  $2 \times 8$ , segundo caudal del ejemplo 13), página 85 (con puntillos en vez de silencios). El compositor repite aquí el procedimiento gráfico que empleó en la melodía anterior. Para este efecto es preferible el punto de *staccato* sobre cada figura, negra en este caso. Es un esquema de subdivisión que no debe emplearse en el  $4 \times 8$ , porque la barra uniría dos pies.

Cuando el compositor abre los oídos al mundo de las ideas musicales se encuentra con que las formas son pocas y están dadas. Y no sólo las formas sino también las «fórmulas», que son las combinaciones de valores dentro de cada forma. Pero la verdad es que no las encuentra, pues encontrar supone aprehensión consciente de la pre-existencia. Las ha oído y conservado en la subconciencia y luego, después de la aprehensión «creadora», el músico está seguro de su originalidad.

163) Chopin. Preludio N° 20,  
Largo, ex C tético.



164) Schumann. Esc. inf. Op. 15.  
N° 1, negra = 108, ex 2 x 4 t.



165) Schumann. Nachtstücke, op.  
23, N° 1, Poco lent., ex C t.



En realidad, basta el cambio de pocas altitudes para que una melodía deje de parecerse a todas las de igual fórmula. Compárense los tres ejemplos precedentes. Nuestro sistema da conciencia de las formas.

163). La idea dice: *sol, la/sol, mi*; pero entre estas dos últimas notas aparece el puente *fa*. El descenso caudal está atenuado. Largo. Peligro de que cada nota adquiriera eco, en cuyo caso sería  $4 \times 8$ . Son pies de negras, sin embargo.

164). Schumann reproduce casi totalmente las fórmulas del Preludio anterior en tiempo más vivo. La última frase, neta, confirma nuestra interpretación.

165). Schumann vuelve a las fórmulas del Preludio, pero «picando». Cierta analogía en la dirección de las altitudes sobre idénticos esquemas ritmicos mueven a suponer influencias del uno sobre el otro. (Véanse los ex compases de Schumann.)

166). Nuevamente vemos en esta melodía el grado-puente entre la nota caudal y su terminación femenina. Como en las anteriores, pero más tranquilo. La subdivisión de la primera unidad del pie tiene en estos casos un sentido especial, nada violento. Antiguamente se usaba mucho en el capital con efecto menos apacible.

167). Una melodía de Haydn. Aparece el pie puntillado. Otra vez, en la segunda frase, el grado puente antes del *fa* femenino

166) Beethoven. Sonata op. 110,  
Allegro molto, ex 2 x 4 t.



167) Haydn. Deutschland über  
alles. Poco adagio, ex C an.



168) Mozart. Sonata N° 7,  
III, Presto, ex 2 x 4 t.



169) Schubert. Sonata op. 143,  
Allegro giusto, ex C t.



168). Mozart. Cuando la misma fórmula del capital se repite en el caudal, y las altitudes no definen claramente la conclusión, la frase resulta equívoca. De esto hablaremos más adelante. Aquí, la causa de la incertidumbre consiste principalmente en que las terminaciones femeninas de las frases primera y tercera están demasiado alejadas de sus respectivas notas caudales y demasiado próximas a los capitales siguientes. Háganse negras esas corcheas caudales y la claridad se restablecerá con beneficio.

169). Schubert. El tresillo es un pie ternario que aparece en el orden binario. Para durar lo mismo que los pies binarios tiene que apurar sus tres unidades.



170). Veamos algunos ejemplos con anacrusis inicial antes de abordar una cuestión más complicada.

En realidad, casi siempre los períodos contienen alguna frase anacrúsica, pero la anacrusis llama especialmente la atención cuando aparece en la primera frase. Entonces el compositor suele acertar en la ubicación de la línea divisoria inicial, como en este caso de Schumann. Al faltar la anacrusis los autores naufragan muchas veces en compases mayores. Schumann mismo anotó la fórmula de la melodía precedente en compasillo (ejemplo 156), porque no tenía anacrusis. Lo propio han hecho todos los demás autores: han escrito las mismas formas de distinto modo.

170) Schumann. Kreisleriana,  
Nº 7, [Allegro...], ex 2 x 4 an.



La indicación completa del ejemplo 170) es «Poco più lento» que el «Allegro molto» inicial.

171). De una teoría sin normas se puede esperar cualquier extravagancia. Véase la melodía de Scarlatti, que dejó la anacrusis como parte del primer capital.

Durante la lectura de las precedentes melodías del 2 x 4 el lector músico se ha sentido alcanzado por serias dudas. Aun cuando haya puesto la mayor voluntad en seguirme, sus dudas se justifican en cierto modo. Lo comprendo.

La cuestión es ésta: si es cierto lo que yo digo del 4 x 8; si el 4 x 8 contrae sus unidades hasta presentarnos dos negras en el compás capital, es evidente que ahora, el verdadero 2 x 4, también con sus dos negras en ese mismo compás, cobra idéntico aspecto, y es lógico preguntarse si algunas del 4 x 8 no serán del 2 x 4 y si algunas del 2 x 4 no pertenecerán al 4 x 8.

Antes de proseguir voy a intercalar una pregunta: estas dudas, ¿no son la me-

¡jor prueba de que la teoría tradicional es equívoca? Si ahora, ya esclarecidas y analizadas las formas, subsisten las dudas, ¿qué no sería antes cuando las formas del  $2 \times 4$  y las del  $4 \times 8$ , confundidas, se escribían en cuatro o cinco compases diferentes? Es decir, ¡cuánto habré dudado yo! Porque los músicos ni siquiera han advertido el caos. Hay en los centros musicales tradiciones de interpretación. Estas tradiciones son inseguras y a menudo cambiantes, pero dan aplomo al intérprete. El «intérprete genial» de que hemos hablado, confió a su intuición el acierto en la lectura y desde entonces corren por el mundo «versiones-normas», no siempre coincidentes.

Vuelvo a las dudas. Sí; se levantan en nuestro espíritu al querer leer las páginas del pasado. Por eso venimos con la proposición de un nuevo sistema inequívoco. Si no hubiera dudas, ¿qué falta hacía el nuevo sistema?

No estoy del todo seguro en la interpretación de ciertos casos en determinadas condiciones; pero jamás me propuse esclarecer en su totalidad los enigmas de un pasado sombrío. He querido ofrecer a la Música una simple coordinación de ele-

171) Scarlatti. Sonata N° 9,  
Allegriísimo, ex bin. ac.



172) C. Franck. Prel. Aria y  
Final, Aria, bl. = 52, ex bin. an.



mentos gráficos preexistentes capaz de eliminar confusiones en lo futuro. Y al extraer los ejemplos de la música culta escrita en los siglos pasados, quise demostrar la vitalidad histórica de las formas y dejar el campo mental del estudioso preparado para la absorción de conclusiones que presentaré más adelante.

El  $2 \times 4$ , rápido, no ofrece dudas: las negras forman un pie. El  $4 \times 8$ , lento, destaca netamente sus dos pies, porque cada negra de la contracción se contesta a sí misma.

Si, aligerando, nos acostumbramos a sentir dos negras como un pie (con un solo acento), podemos seguir luego oyéndolo así en el primitivo tiempo lento. Y lo mismo si, a la inversa, nos acostumbramos a oír divididas las dos negras contraídas del  $4 \times 8$ .

172). La melodía de Franck se define bien como  $2 \times 4$ . Y aquí empieza un nuevo capítulo de posibles confusiones: la subdivisión del  $2 \times 4$  adquiere el aspecto

típico del  $4 \times 8$ . Vemos en el Aria algunas unidades simples (negras) subdivididas, unas veces como anacrusis y otras como parte del capital. El pie debe absorber esas subdivisiones en su acento inicial, sin dejar que se produzca un acento nuevo en el grupo de subdivisión.

173). El primer caudal del *lied* muestra un pie de negras subdividido. En nuestro sistema la barra de corcheas une siempre todo el pie, de manera que, escrito así por nosotros no hay confusión; y además, el 4 del denominador dice que la unidad simple es la negra y por lo tanto las corcheas son subdivisión y no pies de corcheas (que llevan el 8). Pero los autores no observaron norma alguna en uno u otro sentido. En el *lied* el primer pie de negras cae en el *mi* caudal y aparece una proyección femenina con *mi* anacrúsico no bien definido. Este pie de negras subdividido puede parecer el par de pies de corcheas. Sería un excelente capital y, en efecto, si volvemos este libro lo de abajo arriba y empezamos a leer el *lied* por la última nota (*do* convertida en *la*), oímos en *re* menor y  $4 \times 8$  una melodía mucho más bonita que la original.

173) Erks Deutscher Liederschatz, N° 171, Moderato, ex C t.



174) Schumann. Alb. de Juv. N° 1, Moderato, ex C t.



174). En la página de Schumann tenemos un segundo capital que podría leerse como dos pies, pero no. La disposición de las altitudes obliga a caer un poco en el *si*. Todo eso debe hacerse bajo el acento del *la* inicial.

Tiene cierta importancia un detalle de que vamos a hablar ahora: la marcha en ondas. Se trata de un simple movimiento de terceras paralelas abierto melódicamente. En el caso de Schumann vemos en el segundo capital las terceras *la-do* y *si-re*. Podemos ejecutar esas notas superpuestas con valor de negras y se comprenderá que es una distensión de terceras. La corriente marcha por las notas inferiores *la-si/do*.

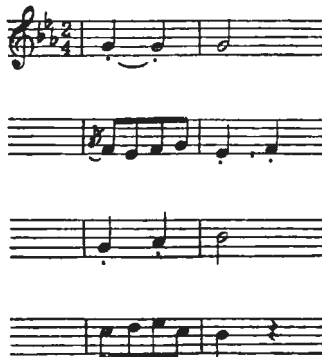
Hemos visto varias veces este mismo recurso. Obsérvense, en el  $2 \times 8$ , los ejemplos 12) y 24), y en el  $4 \times 8$ , los números 45) y 46). Estos últimos no constituyen exactamente el mismo fenómeno porque se presentan en la forma dipódica.

175). Estas tres primeras frases de Beethoven son excelentes ejemplos de limpios pies de negras con anchos reposos. En la cuarta aparece una fórmula de pie variado que entraña una síncopa mínima. Esta fórmula es muy rara en Europa hasta el siglo pasado, pero América, donde se ha cultivado con gran intensidad, la ha difundido hoy por casi todo el mundo occidental.

175) Beethoven. Opus 27, I,  
Andante, ex bin. t.



176) Haydn. Sinfonía N° 15,  
Allegretto, ex C an.

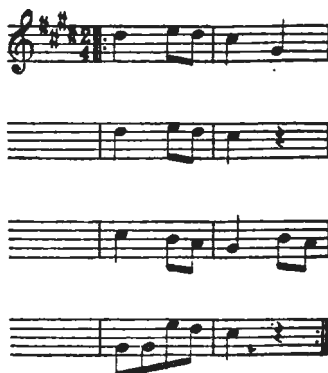


176). En el Allegretto de Haydn aumentan las subdivisiones; ya tenemos dos capitales subdivididos.

177) Mozart. Sonata N° 17,  
III, Allegro, ex bin an.



178) Alabiéff (Liszt), El Ruiseñor,  
Allegro vivace, ex 2x4 t.



179) Bach. Suite inglesa N° 3,  
Gavotte II, ex bin. an.



177-178-179). Subdivisión del tercer caudal y cuarto capital. «El ruiseñor» y la gavota de Bach subdividen casi en igual forma. El primero, rápido, puede ser  $2 \times 4$ ; la gavota, si fué tan vivaz como suelen afirmar los teóricos antiguos, está bien en nuestro  $2 \times 4$ , pero si fué de tipo lento, como también afirman, puede ser  $4 \times 8$ . Me decido por el primero en vista del binario que empleó Bach (dejando todo el capital afuera, como anacrusis).

180-181). Estamos en la forma del  $2 \times 4$ , que es igual a la del  $2 \times 8$ . Véase el cierre del periodo en la octava frase. Las dos con idéntica subdivisión en la cuarta pauta.

180) T. Lack. Cabaletta op. 38,  
Allegretto con spirito, ex  $4 \times 4$  t.



181) Bach. Suite fr. N° 5. Gavotte,  
Allegro mod., ex bin. an.



182). Esta melodía está en el límite incierto : puede entenderse en  $4 \times 8$  acentuando cada dos corcheas. Si la marcha es ágil se siente muy bien en  $2 \times 4$  con sólo un acento después de cada barra. Dos largas anacrusis internas de tres corcheas.

182) Schumann. Esc. inf. Op. 15,  
N° 8, Andantino, ex  $2 \times 4$  an.



183) Erks Deutscher Liederschatz, N° 175, Festivo, ex  $2 \times 4$  t.



184.) Mozart. Sonata N° 10,  
III, Andante, ex C an.



183-184). Tres y cinco pies subdivididos. Tramos de marcha por terceras distendidas de que hablamos páginas antes, en ésta última.

Ejemplos de doble subdivisión.

185). En las frases tercera y cuarta de la gavota el grupo corchea (*ja*) semi-corcheas (*sol-la*) es la unidad simple subdivida. Todo él corre en la percusión «débil», a la sombra del acento inicial del pie.

185) Bach. Suite francesa, Gavotte, Allegro mod., ex bin. an.



186) Haydn. Sinf. N° 5, Fin. Presto ma non tr., ex 2x4 an.



186). En el *finale* de Haydn la unidad simple ofrece una completa doble subdivisión en las frases primera y tercera.

187) Ravel. Cuarteto, I, Allegro moderato, ex C t.



188) Schumann. Alb. de Juv. N° 19, Moderato, ex C an.



187-188). Dos ejemplos de pseudo-semiatélica. En el primer caso la melodía no percute su último caudal, pues confía la clausura al bajo. La de Schumann se levanta hasta el *mi* final, pero un movimiento de voces inferiores se presenta a llenar el vacío. Puede interpretarse el *mi* como nota armónica. En este caso la fórmula no es atélica, sino acéfala — de la cual no hemos hallado ejemplos claros en esta forma.

## 4 x 4, 2 = 2

Acabamos de ver la forma  $2 \times 4$  que es exactamente la del  $2 \times 8$ , pero escrita con negras; vamos a examinar la forma del  $4 \times 4$  que corresponde a la del  $4 \times 8$ .

Hemos dicho que las formas perfectas son ocho, cuatro binarias y cuatro ternarias. De manera que una vez examinadas las ocho que tenían el denominador 8, no nos quedan nuevas formas perfectas que ver, sino las mismas formas con diferente aspecto gráfico— el diferente aspecto que presenta lo escrito cuando cambia la figura que actúa como unidad simple, centro de una relación de valores—.

Al decir que el  $4 \times 4$  es la misma forma del  $4 \times 8$ , hablamos claramente del mismo hecho sonoro. Los hechos sonoros, cuya vida transcurre temporalmente a expensas del silencio, son pocos esencialmente. La teoría tradicional puede haber ideado cien maneras distintas de escribirlos, pero con eso no ha conseguido ni aumentar ni disminuir su número. Son los que eran antes de que existiera la notación y persisten a través de todas las azarosas mudanzas del sistema gráfico.

189) Bach. Cantata,  
Coral, ex C t.



189). He aquí la frase de los dos pies en el compás capital. Esta vez son dos pies de negras, cuatro unidades negras, es decir  $4 \times 4$ . El período tiene solamente tres frases.

El lector debe acostumbrarse a mirar agrupando las negras de dos en dos (en el orden binario). Es lo que hace la conciencia cuando aprehende. Las notas sueltas no tienen nada que decir. Si para leer este Coral imagina el lector una barrita de corchea uniendo las negras de a dos, las notas sueltas definen su función grave-leve en el pie y, además, adquieren el aspecto del  $4 \times 8$ , que es su igual. Ahí tenemos dos frases téticas-femeninas y una tética-masculina.

190-191). Dos nuevos ejemplos. A veces los períodos que reproducimos no inician el tiempo de la sinfonía o sonata que indicamos. Como en este caso de Haydn, los ejemplos que traemos suelen aparecer después de la exposición.

Véanse tres limpias frases téticas-femeninas y la cuarta, masculina, con los dos pies del capital contraídos. En la de Chopin, breve anacrusis en la primera, tresillos en la segunda, contracción en la cuarta.

Podría ocurrirnos leer las cuatro negras del capital acentuando gravemente cada una y no agrupándolas de a dos. Si, pero mal leído. ¿Y si se nos ocurre concebir una melodía original así, con las cuatro negras lentas acentuadas? No podrán decirnos: «mal creadas», porque somos dueños de crear lo que nos parezca. Es verdad; pero entonces no se trata del  $4 \times 4$  sino del  $8 \times 8$  con los cuatro pies de corcheas contraídos en cuatro negras. No hay ningún imposible. Nuestro sistema prevé todos los matices rítmicos concebibles y para cada uno habilita un compás.

190) Haydn. Sinfonía N° 2,  
Allegro, ex bin. 1.



191) Chopin. Impromptu op. 29,  
Sostenuto, ex C anacrúsico.



El compás de  $4 \times 4$  ó compasillo es uno de los más usados por la teoría tradicional. Se le llama «cuaternario» porque tendría cuatro «tiempos», es decir, cuatro negras por compás. Parece imposible equivocarse. Sin embargo, al analizar desde nuestro punto de vista, hacemos las siguientes observaciones sobre su empleo tradicional: el compás de C ó  $4 \times 4$  se aplica comúnmente a varias formas que no tienen cuatro negras por compás; y, cuando el compositor concibe la forma límpida de las cuatro negras, como en el ejemplo 190) que tenemos a la vista, suele adoptar otro compás, el compasillo binario, por lo general.

Nuestro  $4 \times 8$  ha sido frecuentemente desplazado por el  $4 \times 4$ . Véanse los ejemplos 27, 29, 30, 33, 34, 43, 48, 49, 53, 55, 75, 76, etc. También nuestro  $2 \times 4$  fué eliminado por el  $4 \times 4$ . Obsérvense las melodías 156, 158, 159, 160, 163, 165, 167, 169, 173, 174, 176, etc. Hasta nuestro  $2 \times 8$  llegó el  $4 \times 4$ . Nótese los ejemplos 21 y 22. Y cuando halló las cuatro negras para las cuales lo destina la teoría tradicional, se dejó reemplazar muchas veces por el binario (que es el pie de blancas): 190, 195, 196, 197, 203.



192-193). Ejemplos de contracciones. Beethoven contrae el primer pie en los cuatro capitales. En los caudales impares larga cauda femenina descendente. La « *Mattinata* » presenta la misma contracción, pero en la primera frase corta el segundo pie con un silencio.

192) Beethoven. Novena Sinfonía,  
Himno a la alegría, ex C t.



193) Tosti. *Mattinata* N° 2,  
Allegretto, ex C t.



194) Liszt. Estudio XI, (Andantino)  
Più lento, ex C t.



194). Liszt contrae ambos pies en la primera frase. En presencia de esas dos blancas en el capital, el músico que padece el prejuicio de la « negra unidad de tiempo » quiere oír dos percusiones en cada blanca (una real y otra mental). Y ahora sí, está bien, porque la blanca es un pie de negras, contraído, que contiene en sí la oposición grave-leve. En cambio no se le ocurre al músico unir las dos blancas en un pie. No es éste el caso, pero puede darse, y se da, si fijamos el compás de  $2 \times 2$ , que es igual al  $2 \times 4$  y al  $2 \times 8$ : simplemente un pie, ni más lento ni más rápido que cualquier otro, pues su velocidad depende de la voz reguladora o del metrónomo.

195-196-197-198). En estos nuevos ejemplos empiezan a aparecer unidades simples subdivididas: una en dos frases de Grieg; cinco en el período de Franck. En la Sinfonía N° 4 de Haydn un pie entero subdividido en cuatro corcheas es, dos veces, anacrusis de la frase que sigue. En el mismo ejemplo pueden verse varias contracciones. En la otra melodía de Haydn, 198), el pie de negras subdividido conduce el punto caudal *sol* a su caudal femenina *sol*.

195) Grieg. Wächterlied, Molto andante...., ex bin. an.



196) Franck. Sonata p. violín y piano, IV, Allegretto poco mosso, ex bin an.



197) Haydn. Sinfonía N° 4, Finale, Vivace, ex bin. t.



198) Haydn. Sinfonía N° 22, Presto, ex C an.



En el ejemplo 197), compás de cuatro negras (dos pies de negras), tenemos toda la primera frase sin una sola negra. Ya hablamos de esto en las nociones preliminares. (Rogamos anteponer un sostenido al *mi* del segundo compás del 198.)

Nótese cómo el pie subdividido tiene la barra de corchea a lo largo de las cuatro figuras. En nuestras proposiciones la barra toma todo el pie. Con esto se consigue no confundir el pie de negras subdividido con los dos pies de corcheas, pero la barra ni siquiera es indispensable porque el denominador 4 dice que la negra es unidad simple y la corchea subdivisión.

199-200). Melodías con subdivisiones y contracciones. En el ejemplo 199), frases segunda y cuarta, la segunda unidad del primer pie se prolonga hasta la cabeza del pie siguiente y origina la síncopa menor. Pero en el compás final del ejemplo 200), se produce, al parecer, el mismo fenómeno, y no es así. En este caso no hay síncopa de ninguna clase, porque la síncopa es una ausencia de percusión « dentro » de la frase y no « entre » frases.

199) Schumann. Alb. de Juv.  
Nº 32, Lento, ex C t.



200) Haydn. Sinfonía Nº 11,  
Allegretto, ex C t.



201) Schubert. Sonata op. 42,  
Moderato, ex C an.



202) Mozart. Sinfonía Júpiter,  
Allegro vivace, ex C t.



201-202). En las melodías de Schubert y Mozart precedentes vemos algunas figuras con doble subdivisión (1).

(1) Las erratas de copia, las de autografía, las de zincografía y, además, las mías propias, han triunfado sobre mis grandes precauciones. Desdeñé una fe de erratas; bien la merezco! Salvemos, por ahora, dos equivocaciones. 201): el *sol* del tercer compás debe leerse *mi*. 202) el *re* corchea del tercer compás debe leerse *si*.

203). Damos fin a este párrafo mostrando un período de Haydn cuyas frases primera y tercera son pseudo-acéfalas. Fórmulas semejantes vimos escritas con corcheas, en el  $4 \times 8$ , ejemplos números 76), 77), etc.

203) Haydn. Sinfonía N° 1,  
Allegro con spirito, ex bin ac.



En fin, si yo tomara todas las melodías del  $4 \times 4$  y convirtiera todas las negras en corcheas y todas las blancas en negras, etc, y las ubicara en compases de  $4 \times 8$  conservando la voz reguladora de la velocidad, ningún músico del mundo se atrevería a ejecutar cosa distinta de la que se oye en el  $4 \times 4$ .

## 6 x 4 binario, 3=3

En el capítulo de las nociones preliminares dijimos que seis unidades simples en un compás. pueden formar tres grupos de dos (orden binario) o dos grupos de tres (orden ternario). En la serie de las corcheas tuvimos, pues, que examinar el  $6 \times 8$  binario y el  $6 \times 8$  ternario. En la presente serie de las negras son sus equivalentes el  $6 \times 4$  binario, que tratamos aquí, y el  $6 \times 4$  ternario, que veremos más adelante al tratar de las formas ternarias. Tenemos que confesar que hemos hallado solo un ejemplo (fragmento) del  $6 \times 4$  binario en nuestra paciente búsqueda. Esto no quiere decir que la forma no exista; quiere decir que los compositores han coincidido en la elección de la corchea para escribirla, y nada más.

Por otra parte yo no he analizado toda la música que se ha escrito, como se comprenderá. Por lo contrario, al tratar de documentar la existencia de las formas populares en la música culta, revisé, apenas, los pocos libros o cuadernos que poseo y ellos me dieron todos los ejemplos que estoy reproduciendo.

204) Bach. Suites Francesas, IV,  
Corrente, All<sup>o</sup> mod., ex 3 x 2 an.



El análisis sistemático por autor, por épocas, por escuelas, tiene que dar una nueva visión de la historia en general, y una nueva teoría de la forma de las diversas especies históricas. No es muy difícil que algún compositor haya escrito con negras el 6 binario. Por ahí andarán los ejemplos. perdidos entre millones de páginas. Yo no los encontré.

204). Bach nos dejó las dos frases que reproducimos aquí.

No muy propias para el ejemplo, a causa de los puntillos y las subdivisiones. Poco ahí, sería claro, desde nuestro punto de vista, si no fuera por los anchos reposos caudales. Por otra parte, la falta de limpidez — ya lo hemos dicho — es propia de las formas «anchas». No es posible entrecortar y retorcer el curso del compás capital sin producir enlaces y pausas que suelen tener sonoridad conclusiva. Lo cual no quiere decir que la belleza está siempre ausente. Por rendijas invisibles, el músico de genio mete la belleza dentro de lo feo.

## 8 x 4, 4 = 4

Estas frases tan largas son poco menos que inconcebibles. Raros son los ejemplos, escritos con cualquier figura. No los tuvimos muy abundantes, no, en el capítulo de las corcheas,  $6 \times 8$  binario y  $8 \times 8$ .

La unidad simple prácticamente centro del sistema, es la corchea. Los compositores la prefieren desde los últimos siglos. Es lógico que nos falten los ejemplos de negras, sobre todo en los tipos más extensos. Ya hemos dicho que ningún compositor puede concebir frases de cinco pies,  $10 \times 8$  y  $15 \times 8$  ó  $10 \times 4$  y  $15 \times 4$ . Con el numerador 8 estamos en el extremo de lo concebible.

205). Hemos hallado un solo ejemplar del  $8 \times 4$  y ni siquiera alcanza a completar un período. Dos frases apenas, no muy claras y con el compás caudal relleno.

205) Schubert. Sonata op. 143,  
Andante, ex C t.

291

Después de estas dos frases, que ya tienden a cortarse, el compositor prosigue mediante estructuras irregulares.

Y es claro que el autor no empleó el compás de  $8 \times 4$ , sino el comodín del compasillo, que en el caos de la escritura tradicional sirve para todo, como hemos visto.

Cuando la extensa frase de Schubert toca el *fa* caudal, oímos un «eco» *si-la* y, a continuación, un comentario en segundo plano que llamamos «resonancia», porque no es cauda femenina, ni anacrusis de la frase siguiente, ni articulación que añada cosa alguna a la corriente de la idea principal. Es aquí, donde sobra tanto tiempo, una verdadera frasecilla. Más adelante, en un capítulo dedicado a los recursos de composición, hablaremos más extensamente de ecos y resonancias.

Damos por terminada la consideración de la serie binaria notada a base de negras:  $2 \times 4$ ,  $4 \times 4$ ,  $6 \times 4$  binario y  $8 \times 4$ . Nos espera la serie ternaria:  $3 \times 4$ ,  $6 \times 4$  ternario,  $9 \times 4$  y  $12 \times 4$ .

## B) PIES TERNARIOS

### **3 x 4, 1≡1**

Pasamos a la serie ternaria. Y empezamos por el pie ternario, solo, en el compás capital, con un caudal equivalente. No tenemos ningún hecho nuevo. La frase de un pie ternario por compás fué examinada ya en el párrafo dedicado al  $3 \times 8$ . Lo único que cambia ahora, en el  $3 \times 4$ , es la figura que desempeña el papel de unidad simple. La notación consiste en escribir pies. En el  $3 \times 8$  vimos frases en que a los autores se les ocurrió emplear corcheas; aquí veremos las que se escribieron a base de negras.

Los teóricos suelen aconsejar el uso de las figuras mayores para los movimientos lentos, y el empleo de las menores para los tiempos vivos. Si los creadores les hubieran hecho caso, coincidirían las negras con las marchas pausadas y las corcheas

206) Grieg. 4 Humorescas op. 6,  
Nº 4, Allegro (più), ex  $3 \times 4$  t.



con los movimientos rápidos. En tal hipótesis, tampoco habría cambiado el fenómeno rítmico en sí. Se trataría siempre de pies con sus características acentuales, vivos o lentos. Pero es lo cierto que en la práctica no se ha seguido regularmente el consejo de los teóricos. Los compositores escriben tiempos vivos con negras y tiempos lentos con corcheas. Mejor dicho, escriben unos y otros con éstas y con aquéllas. Lo que quiere decir que no hay relación alguna entre tiempo y figura.

Al considerar el pie de corcheas, el  $3 \times 8$ , hemos observado toda la gama de velocidades: desde el *presto*, 115), y el *molto vivace*, 119), hasta el *adagio*, 117), y el *adagio molto ed espressivo*, 121). Ahora, ante el mismo tipo de frase escrito con negras, veremos desde el *allegro* hasta el *adagio* y el *largo*.

206). Las dos frases de Grieg que tenemos a la vista constituyen el ejemplo más nítido de ideas escritas con un pie de negras en el capital y su equivalente en el caudal.

Después de todo lo dicho sería infundada obstinación pretender subdividir cada negra, esto es, convertir cada negra en un pie contraído, pues eso ocurre en el  $6 \times 8$  binario. También en el  $4 \times 8$  la negra se parte en dos, pero en el  $4 \times 4$  es la blanca la figura que se divide, porque en sus respectivos casos negra y blanca son contracciones. El pie tiene un solo acento. Grieg hasta lo ha marcado en dos de los pies para darle valor real en lugar del valor mental que tiene teóricamente. El acento inicial, pues, va directamente, por sobre las otras dos notas leves, a descargar en la blanca puntillada. Dos acentos o puntos de comprensión son ley de los pensamientos musicales propiamente dichos. Erigidos en principio dan fundamento a la notación científica. Nosotros descubrimos esa ley mientras escribíamos miles de canciones populares; y al cancionero popular volveremos después de estas andanzas por la música culta.

207) Haydn. Sinfonía N° 3,  
Allegretto, ex 3x4 an.



208) Schumann. Tema sobre el nombre  
«Abegg», Animato, ex 3x4 an.



207). Aquí tenemos un claro período de Haydn. Los pies de negras, en los compases capitales, cumplen su labor con entera honestidad. Una negra anacrúsica los precede; una negra caudal paraliza el movimiento al morir en silencio. Las cuatro frases presentan idéntica constelación rítmica.

208). Una melodía de Schumann. La teoría alemana da a las notas el nombre de las siete primeras letras del alfabeto. Abegg puede traducirse musicalmente con cinco notas, tal como ha hecho Schumann en la primera frase.

Esta página es modelo de claridad. Repite, como la anterior, la misma fórmula en las cuatro frases. El movimiento de cada capital reposa en ancha blanca. El autor coloca un acento sobre ella. Quiere una fuerte descarga, sin duda; porque el punto caudal, por ser tal, carga naturalmente el acento inicial de pie y el acento de comprensión.

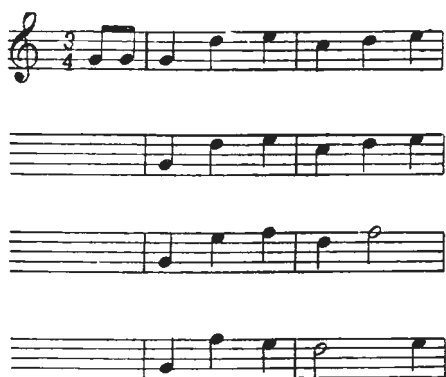
Por regla general la anacrusis dura tanto como la unidad simple.

Es hora de que observemos los compases caudales para notar lo característico



de su aspecto. Esta división en capitales y caudales no es arbitraria. El compás capital encierra un conflicto rítmico y de altitudes, y en él, aunque las figuraciones sean complicadas, la corriente de pensamiento se desliza sin interrupción hacia el punto caudal. El compás caudal tiene otra función y presenta otro aspecto. Recoge la corriente en la cabeza de su primer pie o de su pie único y, o prolonga la terminación masculina, o se llena con las prolongaciones femeninas, o corta el sentido para dar lugar a la anacrusis de la frase siguiente. A veces se dan otros fenómenos, sobre todo en compases que ya hemos visto. En fin, lo típico del compás capital es la marcha; lo típico del caudal es la cesación de la corriente. Por eso tienen aspecto distinto, y esa diferencia nos sirve para reconocer, « a simple vista », la estructura de las frases que aparecen escritas en los más diversos compases. Es claro que no basta la « simple vista ». Este es un criterio auxiliar. Aunque es regla que los dos compases presenten su aspecto característico, ocurre a veces que el capital se da entrecortado y el caudal lleno, incluso hasta la inversión del aspecto. Para estos, y para todos los casos, el criterio supremo consiste en « oír », porque con directa o enrevesada figuración el pensamiento musical se reconoce por sus elementos sonoros y por que le siguen otros más o menos simétricos. No es fácil que concurren todas las anomalías en la misma página. Y si concurren tenemos una melodía equívoca y nada más.

209) Wagner. Tristán e Isolda,  
Melodía de júbilo, ex 3x4 an.



210) Schubert. Impromptu N° 2,  
Allegretto, ex 3x4 an.



209). En la melodía de Wagner, el apoyo caudal (*do*) se prolonga en suave ascenso de naturaleza femenina. Se ve a las claras que algo se extingue en el *re-mi* débil, cortado en seguida por la iniciación de la segunda frase.

210). Distinguimos muy bien los diversos sentidos de las prolongaciones caudales que llamamos, en general, « femeninas ». No es igual, por cierto, la precedente de Wagner que la primera del Impromptu de Schubert. Esta es la típica caída femenina o llana, con puntillo que aleja la anacrusis. En la cuarta frase del mismo se llega al caudal por dos movimientos. Podemos elegir.

211). En el *largo* de Haydn, las dos primeras frases se cortan claramente, pero el *sol* femenino de la tercera aparece atado a las tres notas (*fa, mi, re*) anacrúsicas que descienden en busca del punto capital de la cuarta. Y ésta entrecorta su capital, pero véase cómo, a pesar de eso, no le da aspecto de caudal.

Hemos dicho y probado que los compositores emplean el mismo compás de  $3 \times 4$  para estos pies de negras y para los tres pies de corcheas ( $6 \times 8$  binario). El pie de negras,  $3 \times 4$ , exige un solo acento inicial: *fa-la-re*. Si este *largo* es realmente  $3 \times 4$ , pie de negras, no puede ser demasiado tardo, porque en los movimientos muy pausados la mente divide en dos cada negra y tenemos, contra nuestra voluntad, el  $6 \times 8$  binario.

211) Haydn. Sinfonía N° 13,  
Largo, ex  $3 \times 4$  an.



212) Haydn. Sinfonía N° 4,  
Allegretto, ex  $3 \times 4$  an.



213) Schumann. Papillons (N° 10),  
Più lento [que vivo], ex  $3 \times 4$  t.



212). En el *allegretto* de la Sinfonía N° 4, vemos una vivaz anacrusis interna. Y en la tercera frase un capital con la corriente interrumpida. De este hecho nos ocuparemos en un capítulo especial.

213). Cuatro nítidas frases de Schumann. Caudas femeninas sobre la última corchea, precedidas de dos golpes, que las hacen confundibles con «resonancias».

214). Federico Mompou es uno de los compositores que más claramente se han dado cuenta de las confusiones y arbitrariedades de la teoría tradicional en lo tocante a líneas divisorias. Y es quien lo ha proclamado más enérgicamente al tomar la decisión de eliminar las líneas, visto que de todos modos encuentra ejemplos que lo contradicen. En el que reproducimos se limitó a poner un 3 y suprimió las líneas. Como las normas inequívocas han llegado, podemos devolver al autor las líneas divisorias y la tranquilidad.

214) Mompou. Canción y danza,  
Moderato, ex 3, sin compases.



215) Schubert. Sonata, Scherzo,  
Allegro, ex 3x4 t.



216) Schubert. 16 Ländler,  
Nº 3, ex 3x4 anacrúsico.



217) Mozart. Bundeslied,  
Andante, ex 3x4 t.



El ejemplo de Mompou es muy interesante en este sentido: muestra cómo exacta figuración de los caudales tiene diferente significado. La primera y tercera son frases de terminación masculina y las negras últimas son anacrúsis de las frases segunda y cuarta; y éstas son femeninas, es decir que las negras de los caudales, en idéntica posición, unas veces se lanzan hacia el capital siguiente y otras se prenden al punto caudal anterior.

215). En el *scherzo* de Schubert se repite el caso de las negras femeninas, y

en la tercera frase tenemos un interesante ejemplo de contracción en el capital. La blanca puntillada asume toda la responsabilidad del conflicto.

216-217). El Ländler n° 3 y el Bundeslied nos muestran análogas figuraciones. En las segunda y cuarta frases de este último la nota caudal se subdivide para llegar con percusión intermedia a la nota femenina.

218). La fórmula del pie ternario con la primer nota puntillada, hoy casi en desuso, tiene larga y brillante historia, y es un elemento tan bello y claro en el capital como oscuro en el caudal, en ciertos casos. Su frecuencia en la música popular argentina nos va a enfrentar con muchos giros equívocos. La causa de tal efecto es que, si forma cauda femenina con su segunda nota, y anacrusis con la tercera, la nota femenina está más lejos del punto caudal que se prolonga en ella, que de

218) Schubert. Sonata inconclusa,  
Trio, ex 3 x 4 an.



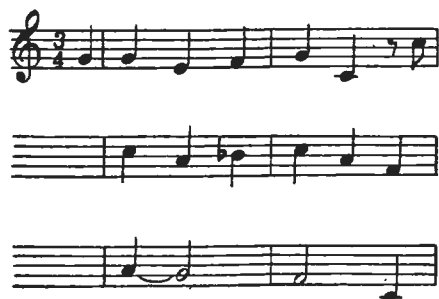
la anacrusis de la frase siguiente. El equívoco se atenúa cuando las altitudes deciden la cuestión con gran energía, pero como esto no es lo común, conviene que tomemos nota del carácter ambiguo de esa fórmula del ternario en el caudal, cuando trae la segunda nota femenina. En cambio, cuando la nota puntillada es masculina y las otras dos son anacrusis de la frase siguiente, resulta mejor y más clara que la del pie en estado fundamental, porque el puntillo aparece entre un final y un comienzo.

Esta melodía de Schubert ilustra el caso. Las tres frases centrales marchan a base de pies puntillados. La primera de las tres se desliza hasta el punto caudal *si* y va a morir en su distante nota femenina *la*. Pero no le espera tranquilidad alguna; porque este *la* ha caído en la falda de la empinada y nerviosa anacrusis *do*, que amenaza con arrastrarlo consigo hacia la frase siguiente. En las otras dos frases (tercera y cuarta) ocurre lo mismo. El período es de cinco porque inicia «por pares» y se arrepiente después.

219). Un período de tres frases, neto. Grada femenina descendente en la segunda frase y contracción en el caudal de la tercera. El pie ternario puede contraer de dos modos: primera y segunda notas, mejor y más normal en los capitales, porque se alarga la nota inicial, que es acentuada; segunda y tercera, como en la última frase de este ejemplo, un tanto forzada.

Esta página de Carissimi está en *fa mayor* pero, conforme con las prácticas de su siglo, el xvii, y de los anteriores, el autor no arma la clave con el bemol de *si*. Coloca, en cambio, esta alteración junto a la nota, en el pentagrama.

219) Carissimi. Cantata, Allegro  
con brío, ex 3x4 an.



220) Beethoven. 7 Variaciones,  
En do M., Tema, ex 3x4 t.



Las tonalidades modernas son antiquísimas, pero la notación, procedente del sistema gregoriano, deformó sus estructuras por insuficiencia de adaptación. Largos siglos se escribieron estas melodías omitiendo bemoles o sostenidos en la armadura y hasta en las pautas. En presencia de tales notaciones defectivas, teóricos inocentes desconocían las tonalidades «profanas» y les aplicaban la nomenclatura antigua. Así, un modesto *mi menor* resultaba un «tercer tono». El anacronismo llegó al colmo cuando en España, hacia 1700, alguien clasificó *por tonos* las contradanzas y los minués que llegaban de Francia.

La fijación de los intervalos «profanos» en la escritura ha tardado cinco o seis siglos, si no más. El bemol de *si* es la única alteración que suele aparecer en la armadura desde los primeros tiempos. Andando las centurias, las alteraciones propias fueron buscando su situación actual junto a la clave y hay que llegar a la época de Bach para encontrar los siete sostenidos o los siete bemoles en la armadura. Testigo de ese largo proceso, una alteración propia, el sostenido de la sensible del *menor*, ha llegado hasta nuestros días vagando por los pentagramas, tal como el viejo bemol en esa melodía de Carissimi que reproducimos.

En las tonalidades llamadas «modernas» lo único moderno es el concepto de tonalidad y la grafía adecuada. Lo mismo ocurre con la cuadratura, que es más antigua que la notación.

220). Otro período de tres frases. En esta melodía de Beethoven, la fórmula puntillada de que hablamos en la página anterior aparece en el caudal sin equívocos porque toda ella es terminación femenina.

En las tres melodías presentes aparecen algunas unidades simples (negras) subdivididas. Estos pares de corcheas parecen pies de corcheas, pero no lo son y hemos hablado lo suficiente sobre este punto. No son pies y por lo tanto no hay un nuevo acento: todas las notas de subdivisión corren al amparo del acento inicial.

221). Schubert muestra en la segunda frase la primera unidad simple subdividida en fórmula con puntillo. La ligadura por pares de la última frase es una curiosidad.

221) Schubert. Sonata op. 122.  
Allegro moderato, ex 3x4 an.



222) Schumann. Papillons, op. 2.  
Nº 3, ex 3x4 an.



223) Ravel. Valses nobles... Nº II,  
Assez lent, ex 3x4 t.



222). La subdivisión de esas unidades centrales crea, por contraste, una retención en la siguiente unidad normal. Acaso por eso Schumann se ve obligado a reforzar el caudal *mi* de la segunda frase y el *fa* de la cuarta. Los signos que pone el compositor sobre las negras de la primera frase pueden ejecutarse sin que se rompa el pie de negras.

223). Ravel nos da contracciones de primera con segunda notas del pie.

224-225). Numerosas son las páginas en que la subdivisión se presta a diversas interpretaciones. El matiz rítmico resulta entonces de tan delicada percepción que la seguridad de un pronunciamiento desaparece. Entreténgase el lector con estas dos melodías. ¿Son 3×4 y las corcheas funcionan como notas de subdivisión? ¿Son 6×8 binario y tenemos tres pies de corcheas? Si no nos asiste la razón al adoptar el 3×4 de los autores, la razón nos acompaña: la teoría tradicional es oscura y equívoco-

224) Haydn. Sinfonía N° 6,  
Adagio cantabile, ex 3x4 t.



225) Beethoven. 11 bagatelles,  
Allegretto, ex 3x4 an.



226) Beethoven. Sonata op. 109,  
Andante, ex 3x4 tético



ca. Las cifras del compás, bien establecidas eliminarían las dudas. De paso recordamos que las barras largas del *allegretto* son nuestras. En el original aparecen uniendo pares.

226). Una última melodía de Beethoven con doble subdivisión incompleta en la tercera frase.

227). Schubert nos dejó este buen modelo de frase acéfala absoluta y período de cinco frases. La escribió en  $3 \times 4$ , pero como anacrúsica, dejando fuera las dos primeras negras. Escrita de acuerdo con nuestras normas se ve en seguida que esas dos negras forman parte del primer capital.

227) Schubert. Sonata op. 53,  
Trío, ex  $3 \times 4$  an.



228) Haydn. Sinfonía N° 16.  
Adagio, ex  $3 \times 4$  t.



229) Mozart. Sonata en Do m.,  
Assai allegro, ex  $3 \times 4$  an.



228). Ejemplo de acéfalas en segunda y cuarta frases. Percusión en el bajo, prolongación de la nota anterior hasta el punto capital; por estas circunstancias son pseudo-semiacéfalas.

229). Por las razones antedichas, todas las frases de esta melodía son pseudo-semiacéfalas y pseudo-semiatéticas.

El lector estudioso ha notado con profundo asombro y desconcierto que todas



las melodías del  $3 \times 4$  han sido escritas por los autores en  $3 \times 4$ . ¿Qué habrá ocurrido?

Meditemos. ¿Puede escribirse una melodía del  $3 \times 4$  en  $2 \times 4$ ? No; es imposible. ¿En  $4 \times 4$ ? Tampoco. ¿En  $6 \times 8$  (tradicional, ternario)? Sin duda, no. ¿En  $3 \times 8$ ? ¡Ni pensarlo! Y bueno; esos son todos los compases usuales en la teoría tradicional. Los compositores no se equivocaron porque no había posibilidad alguna de equivocarse. En cambio emplearon el  $3 \times 4$  para varias otras distintas formas.

## 6 x 4 ternario, 2 ≡ 2

El 3×8 coloca un pie ternario de corcheas en el capital y el 6×8 ternario lo duplica, es decir, pone dos pies ternarios en el capital. Tanto en uno como en otro caso, valores equivalentes en los caudales.

El 3×4 tiene un pie ternario de negras en el capital y el 6×4 ternario lo duplica. Del mismo modo que el 3×4 es exactamente el 3×8 escrito con negras, el 6×4 ternario no es otra cosa que el 6×8 ternario a base de negras. No creo necesario insistir sobre este punto fundamental: las formas (perfectas) son ocho, pero podemos escribirlas con cualquier figura.

En nuestro sistema no hay línea divisoria mientras la corriente de pensamiento se desliza entre el punto capital y el punto caudal. Es cierto que la línea segunda está antes del punto caudal, pero eso ocurre porque no podemos colocársela encima. Nuestra línea divisoria caracteriza el punto inicial y el punto terminal de cada pensamiento o frase. Es un signo de comprensión.

230) Haydn. Sinfonía N° 17, Menuetto,  
Allegretto, ex 3x4 an.



231) Grieg. 4 Humorescas op. 6,  
N° 4, Allegro..., ex 3x4 t.



En casi todos los ejemplos del 6×4 ternario los compositores han empleado el compás de 3×4. De este modo, la corriente de pensamiento está siempre cortada por la mitad, en tanto el compás de 6×4 duerme en los tratados casi sin empleo.

230-231). Ofrecemos dos ejemplos de un par de frases cada uno. Buscamos para la presentación de cada forma las estructuras más nitidas, bien que no siempre las encontremos. En los dos casos dados la continuación es irregular y no ha llegado todavía el momento de considerar los cambios de compás dentro de la obra. En el minué, después del impulso anacrúsico, la idea corre por un pie, juguetea en el adorno, pasa por el segundo pie y ancla en el *sol* caudal con descenso femenino. Rápida anacrusis y otros dos pies hasta el *do* caudal. La orden de hacer el minué en 3×4 y en ocho compases se ha cumplido; pero el período se acabó en la segunda frase, porque el autor concibió ideas de doble extensión.

232-233). Un vals de Strauss y una canción, vals también, de un cuaderno de Santo Domingo. Ambos son modelos de claridad. En el primero tenemos una especie de « eco » después del caudal ; en el segundo anchas terminaciones femeninas seguidas de dos negras anacrúsicas. Los dos presentan completos los pies de negras del capital.

En la página siguiente hablaremos del vals.

232) J. Strauss. Schatz-Walzer,  
ex 3 x 4 anacrúsico.



233) José de Js. Ravelo. El Arbol.  
Vals moderato, ex 3 x 4 an.



234) J. Concone. 50 leçons de chant,  
op. 9. N° 15, Allegretto, ex 3 x 4 t.



235) Beethoven. Sonata op. 10, N° 2,  
Allegretto, ex 3 x 4 an.



234). Las lecciones de canto. por su carácter didáctico nos han dado algunos ejemplos no comunes. Esta nos sirve de introducción al párrafo de las contracciones. Después de dos limpias frases, un pie contraído que se prolonga sobre dos tercios del segundo, inicia didácticas ambigüedades, como la de la cuarta frase, en que parece haberse desplazado hacia el segundo pie la nota caudal.

235). Con el *allegretto* de Beethoven pasamos a examinar pies que contraen primera y segunda notas. Claras frases anacrúsicas con ancha terminación femenina.

Confiamos en que a esta altura de nuestra exposición, el lector reconoce en todas las fórmulas de frases una forma común. Seguramente aplicará esta experien-

cia para «verlas» en los originales a través de compases que no les corresponden. Por lo pronto puede imaginar todas las que acaba de ver, cortadas por una línea divisoria cada tres negras. En este caso de Beethoven una línea aparece, en el original, acusando de gravidez a la humilde y laxa nota femenina.

236). Nuevamente aquí, pies que contraen las dos primeras unidades. El autor escribió esta melodía con toda propiedad y exactitud en  $6 \times 4$ .

236) K. F. Zelter, Ker König in Thule,  
Pacato..., ex  $6 \times 4$  au.



237) O. Cremieux. Quand l'amour meurt,  
Vals, Trio, ex  $3 \times 4$  t.



238) H. Reinhardt. Launische Dame,  
(Vals lento), ex  $3 \times 4$  t.



237-238). Dos conocidos vals. Detengámonos. Los músicos aceptan que el vals se escribe en el compás de  $3 \times 4$ . En realidad, cualquier amanuense puede aplicar ese u otro compás a todo lo que se le ocurra; la cuestión es saber si el compás está bien elegido.

Digresión parabólica. Un pescador puede afirmar que tiene un cajón de un metro cuadrado en el cual entran perfectamente todos los animales marinos que caen en la red. Si le traen un tiburón el pescador lo corta en pedazos y lo introduce en su cajón; si le traen sardinas, coloca en él la cantidad necesaria para llenarlo.

Con el criterio del pescador se puede afirmar que el compás de  $3 \times 4$  es el compás del vals. Si las frases son más grandes, se cortan; si son más chicas, se suman.

En rigor el vals es una especie variada y compleja, desde el punto de vista melódico. Estas piezas tienen de común, generalmente, el pie ternario que articula el acompañamiento. Corrientemente es un pie de negras. De ahí el  $3 \times 4$ . Puede ser de corcheas y lo es, muchas veces; con lo cual tenemos el  $3 \times 8$ . La melodía no tiene mayormente en cuenta la división del acompañamiento. Suele marchar también en  $3 \times 4$ ; pero si al compositor se le ocurre una idea doble ( $6 \times 4$ ) o triple ( $9 \times 4$ ) es inútil que trate de encerrarla en el  $3 \times 4$  para que su división coincida con la del acompañamiento. A la vista tenemos las pruebas. Y digo que el vals es especie compleja, porque suele yuxtaponer frases de extensión distinta. De esto hablaremos más adelante.

239) Liszt. Nocturno III, Poco allegro,  
ex  $6 \times 4$  an.



240) Schubert. Four impromptus, Op. 90,  
Nº 4, Allegretto, ex  $3 \times 4$  t.



241) E. Waldteufel. Sirenen zauber,  
Vals, ex  $3 \times 4$  t.



239-240-241). El conocido nocturno de Liszt y un frecuentado vals nos muestran la contracción de varios pies. El primero es un bello ejemplo de período de tres frases. Y decimos período en sentido amplio, sin preocupaciones de precisión. Queremos significar con eso la clausura más o menos conclusiva del discurso, pues basta el cambio de una nota en la repetición para que el período se convierta en semiperíodo.

El impromptu de Schubert presenta en dos frases el primer pie contraído, y en las otras dos, la unión de las unidades segunda y tercera del pie inicial.

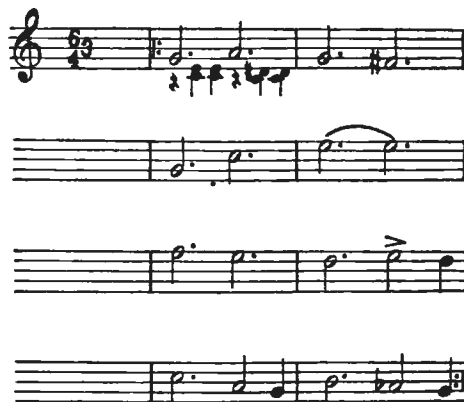
Las contracciones del pie son muy frecuentes en esta forma. Cuando la examinamos escrita en corcheas ( $6 \times 8$  ternario) pudimos ver muchas figuraciones análogas a éstas (ejemplos 136, 137, 138, 139, 140, 141). En estos casos de la blanca puntillada es cuando se oye mejor el eco de las dos figuras menores ausentes pero latentes.

Nótese que Liszt empleó el compás de  $6 \times 4$ , muy bien, desde nuestro punto de vista.

242) E. Waldteufel, Les patineurs.  
Vals, ex  $3 \times 4$  t.



243) Schumann. Papillons, N° 10,  
Più lento [que vivo] ex  $3 \times 4$  t.



242-243). Ambos ejemplos, cada cual en su género, son modelos de limpidez. La contracción es equívoca principalmente en el orden binario. En el ternario no concurre la más importante circunstancia de la confusión: la figura contraída nunca

244) Schumann. Carnaval, Promenade,  
Comodo, ex  $3 \times 4$  t.



puede ser unidad simple. En cambio, en el  $4 \times 8$ , por ejemplo, las dos negras que contraen corcheas pueden confundirse con las unidades del  $2 \times 4$ .

244). No hemos hallado buenos ejemplos de subdivisión. Son raros en esta forma, lo mismo aquí que cuando aparece en el  $6 \times 8$  binario. Damos en esta pá-

gina de Schumann incompletas fórmulas de subdivisión en las segunda y cuarta frases. Las ideas en general, son claras, no obstante la complejidad de las figuraciones, y esa claridad es debida a los francos reposos masculinos.

245) Bach. Clav. b. t.  
Preludio IV, ex 6 x 4 t.



245). Más ilustrativo es el presente pequeño trozo de Bach, pues nos enseña los pies iniciales de cada frase con las seis unidades de la subdivisión. En esa época y dentro de la tendencia contrapuntística, los autores no insistían mucho en la yuxtaposición de frases simétricas. El interés se concentraba en otros aspectos de la creación.

246) Beethoven. Sonata op. 10, N° 3,  
Menuetto, Allegro, ex 3 x 4 an.



247) A. Czibulka. Sueño de amor,  
Vals, ex 3 x 4 t.



246). Beethoven nos dejó este interesante ejemplo de pseudo-semiacéfalas con anacrusis. Véanse las frases primera y tercera. Por lo demás, los pensamientos insumen las seis unidades — excepto las de los puntos de acefalía — y resultan límpidas con sus anchas terminaciones.

247). Otros ejemplos de pseudo-semiacéfalas tenemos en el vals de Czibulka, tercera y cuarta frases. Las fórmulas son muy semejantes a las de Beethoven.

## 9 x 4, 3 = 3

Difícil nos resultó hallar ejemplos de la frase que pone tres pies ternarios de corcheas en cada compás ( $9 \times 8$ ), para ejemplificar esa forma. Imposible nos ha sido hallar melodías de ese mismo tipo escritas con negras ( $9 \times 4$ ). Supuesto que se hallaran, presentarían el siguiente aspecto:

248) Ejemplo de frases tripódicas ternarias de negras.



Es muy rara esta forma, porque es difícil articular ideas de tal extensión sin escisiones equívocas.



## 12 x 4, 4 ≡ 4

La frase de cuatro pies por compás es poco menos que inconcebible. Los pocos autores que alguna vez las crearon, escogieron la corchea para escribirlas (12 × 8). Por lo menos, no hemos podido hallar un solo ejemplo de esa forma, escrito con negras, para documentar este capítulo dedicado al 12 × 4.

Su fisonomía gráfica sería ésta:

249) Ejemplo de frases tetrapódicas  
ternarias de negras.



No creo fácil que se encuentre en la música de los últimos siglos. Por lo demás, es la misma forma del 12 × 8, que nos dió algunos ejemplos nada brillantes. La humanidad piensa a pedacitos.

## UNIDAD SIMPLE: SEMICORCHEA

### A) PIES BINARIOS

#### **2 x 16, 1 = 1**

Hemos dado término a dos extensos capítulos. En el segundo examinamos, no hechos musicales de distinta índole, sino distintos *hechos de notación*. Se trataba de ver cómo idénticos fenómenos sonoros adquirirían, por obra de un sistema redundante, diferente aspecto gráfico. Mostramos, primero, las únicas ocho formas (perfectas) de frases escritas por los compositores utilizando la corchea como unidad simple:

$$2 \times 8, 4 \times 8, 6 \times 8, 8 \times 8 - 3 \times 8, 6 \times 8^3, 9 \times 8 \text{ y } 12 \times 8.$$

Pasamos después a examinar esas mismas formas con diferente aspecto gráfico, es decir, anotadas con la negra como unidad simple:

$$2 \times 4, 4 \times 4, 6 \times 4, 8 \times 4 - 3 \times 4, 6 \times 4^3, 9 \times 4 \text{ y } 12 \times 4.$$

Suponemos que, para el estudioso atento, ha quedado bien claramente definido nuestro principio de la unidad simple. Se ve que tal unidad es una figura cualquiera de las siete, que, por convención establecida en el denominador del compás, se convierte en centro de un sistema de relaciones de valores. La corchea nos dió toda la serie del 8: la negra contrae, la semicorchea subdivide, etc. La negra nos mostró la serie del 4: la blanca contrae, la corchea subdivide, etc.

Pero las figuras son siete. Son siete teóricamente. En la práctica no podemos formar la serie del 1 (la redonda como unidad simple) porque no tenemos una figura mayor para las contracciones, si no queremos exhumar la longa. Tampoco podemos realizar la serie del 64 porque no existe una figura menor para las subdivisiones, y aún tendríamos inconvenientes en emplear la fusa, serie del 32, porque careceríamos de figura para la doble subdivisión.

Si hiciéramos melodías sin subdivisiones ni contracciones, con los pies en estado normal, podríamos vencer obstáculos y escribir con redondas o con fusas. Pero, ¿qué necesidad tenemos de hacer tal cosa?

La figura central del sistema es la corchea, nuestra unidad simple por excelencia. Cierdamente, los compositores la han preferido. La negra es también una clara y noble figura. Los autores la han empleado con frecuencia. Por eso hemos podido ofrecer dos series casi completas de ejemplos.

Pues bien, aunque cause extrañeza, también han usado los compositores la semicorchea como unidad simple. Faltaba, para mejor ilustración de nuestro concepto de la unidad simple, una nueva serie de melodías escritas a base de semicorcheas:

$2 \times 16$ ,  $4 \times 16$ ,  $6 \times 16^2$ ,  $8 \times 16$  —  $3 \times 16$ ,  $6 \times 16^3$ ,  $9 \times 16$  y  $12 \times 16$ .

Y vamos a darla.

Los compases  $8 \times 16$ ,  $9 \times 16$  y  $12 \times 16$  fueron escritos y los hemos visto; pero se trataba solamente de las cifras, no de los hechos, es decir, que era  $12 \times 16$  el compás, no la frase.

250) Schumann. Caprice in E.,  
(Paganini), All<sup>eto</sup>. ex 2x4 an.



250). La forma que ahora nos presenta en semicorcheas el conocido tema de Paganini que aprovecha Schumann, es aquella en que la idea consume un pie en el conflicto capital y resuelve en caudal de igual valor.

La hemos visto muchas veces escrita en  $2 \times 8$  y con igual articulación, como en el ejemplo 1); y nos ha entretenido cuando la hallamos de nuevo en  $2 \times 4$ . Es la idea más breve que puede concebirse, no porque esté escrita con semicorcheas, sino porque tiene un pie en cada compás. Por eso, tan breve es ésta como cualquiera del  $2 \times 8$  ó del  $2 \times 4$  ó del  $2 \times 2$ .

Lo singular de esta vieja y difundida melodía es la absoluta claridad con que se perfilan todas sus frases. Porque emplea la fórmula tética-masculina, que es la más

nítida, no hay confusión posible. El período «real» es de seis frases, pero por duplicación de las dos primeras alcanza a ocho.

La voz *allegretto* le imprime una velocidad más o menos determinada, pero no mayor porque esté escrita con semicorcheas, pues un *allegretto* de semicorcheas es tan *allegretto* como un *allegretto* de corcheas — ejemplos 1), 9), 22) y 23) — y tanto como un *allegretto* de negras — ejemplos 176), 180), etc. — .

## 4 x 16, 2 = 2

El  $4 \times 16$  es, ya lo sabe el lector, la forma que contiene dos pies binarios de semicorcheas en el capital e igual suma de valores en el caudal. El aspecto gráfico induce a confusiones. El pie escrito con semicorcheas es muy raro, y como esta figura aparece casi siempre en la doble subdivisión de la negra y en la subdivisión de la corchea, la mente debe realizar un esfuerzo para entenderla ahora como unidad simple, es decir, formando pies binarios con otra unidad de su especie.

251). En presencia de esta melodía de Schubert basta con que eliminemos una de las dos barras de la semicorchea para que se nos aparezca la fisonomía del  $4 \times 8$ , cuyo aspecto y contenido hemos documentado en el capítulo correspondiente. No hay más que volver páginas hasta los ejemplos n° 35), 36), y 37), para hallar

251) Schubert, Frühlingsglaube,  
Moderato, ex  $2 \times 4$  an.



252) Weber. Rondó brillante,  
Moderato e con grazia, ex  $2 \times 4$ .



fórmulas muy parecidas escritas con corcheas. También las hallamos semejantes en el capítulo del  $4 \times 4$ , a base de negras.

La limpidez de estas frases de Schubert evita nuevas explicaciones.

252). Al lado tenemos un rondó de Weber. Interesantes fórmulas acéfalas. El autor eligió la semicorchea como unidad:  $4 \times 16$ , pues, y no  $2 \times 4$ , que es el pie de negras por compás. Algunos compositores cultos alimentan la popular creencia de que los valores menores dan tiempos más vivos. Que en la práctica general no ocurre así, lo prueban esas dos melodías con indicación de *moderato*. Nada les pudo impedir escribirlas con corcheas, como hicieron tantos colegas; pero se les ocurrió ésto y nada hay que objetar. Hemos dicho y repetido que, en música, hay que escribir pies. Contra la confusa y absurda teoría tradicional de los compases, los autores lo han hecho. La inconsecuencia está en la adopción del compás.

Por simple curiosidad compare el lector el rondó de Weber con el tema del ejemplo N° 78) que Beethoven anotó con corcheas. Las fórmulas de las dos frases primeras son casi exactamente iguales.

253). Veamos ahora este conocido estudio de Chopin, también con dipodias en cada compás. Dipodias de corcheas, luego  $4 \times 16$  y no  $2 \times 4$ .

El estudioso debe comprender que el *mi* capital es un pie (de semicorcheas) contraído, y al cantar la melodía con la lentitud indicada, notará que ese *mi* no se funde con el *re-mi* del pie siguiente, sino que repica, que tiene un latido, que da un segundo *mi* en secreto, como la sombra de un eco; en fin, que se contesta a sí mismo— típico fenómeno del pie contraído. No importa que se trate de una cor-

253) Chopin. Estudio op. 10, N° 3,  
Lento ma non troppo, ex  $2 \times 4$  an.



chea; podría ser una fusa. La cuestión estriba en saber qué figura desempeña en cada caso el papel de unidad simple.

El corte de las barras de semicorcheas ha sido hecho por nosotros, como siempre, por ser exigencia de nuestro sistema. No hemos visto los manuscritos; no sabemos cómo los autores dispusieron las barras, pues la arbitrariedad de su empleo está muchas veces a cargo de los modestos autografistas musicales de las casas editoras. En las ediciones que tuvimos a la vista las barras unían pares de pie, dipodias.

Una vez más comprobamos que la elección de figuras menores no indica mayor velocidad. *Lento ma non troppo* es el movimiento de esta melodía, y los intérpretes lo han respetado, lo habrían respetado aún escrito con semifusas, y siguen respetándolo los mismos que aconsejan emplear las figuras menores para los movimientos vivos.

El ejemplo de Chopin es interesante. Una ancha anacrusis (aquí la corchea resulta ancha) salta hasta un pie contraído; corre el flúido por el segundo pie y se detiene en el *fa* masculino que contrae en sí los dos pies del caudal. La segunda y tercera frases con pseudo-acéfalas, y esta última deja en su caudal espacio para la anacrusis de la cuarta. Con otra frase, también pseudo-acéfala, se cierra este bello período de cinco frases.

No hay para qué añadir que se trata de la misma forma que analizamos en los párrafos del  $4 \times 8$  y del  $4 \times 4$ . La misma que veremos en el  $4 \times 2$ .

## B) PIES TERNARIOS

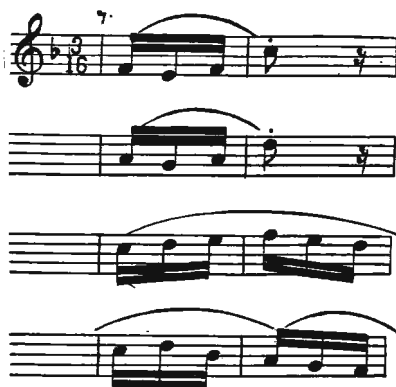
### 3 x 16, 1 ≡ 1

Es la forma que vimos escrita con corcheas en  $3 \times 8$  y con negras en  $3 \times 4$ . Un pie en el capital, la frase más breve en el orden ternario.

254). El presente tema de Bach, cuya estructura desaparece luego en primores de contrapunto, es útil ejemplo.

Otra vez la claridad de las frases nos economiza comentarios. Las dos primeras, téticas-masculinas, con ilustrativos silencios al final, destacan con total precisión el término de las ideas que contienen. En la tercera frase, las notas *fa-mi* pueden interpretarse como cauda femenina y el *re* como anacrusis de la cuarta frase,

254) Bach. Clav. b. t., Fuga XI,  
Allegretto, ex 6 x 16 ac.



o bien, las tres como gradería femenina, tal como ocurre en la última frase. Esta gradería se forma con la nota caudal, la intermedia *sol* y la femenina *fa* del final.

Bach escribió esta melodía en  $6 \times 16$ . Empezó con silencios y encerró en cada compás el caudal de una y el capital de la siguiente.

Nuestra labor, como se ve, consiste en extraer de los más diversos compases las formas en que han coincidido los compositores. A este trabajo se oponía, además, el hecho de que los autores emplearan, según el caso, distintas figuras. Esclarecida la confusión, nos encontramos con que este tipo de música medida, simétrica, se produce en un limitado número de formas.



255). Del mismo Bach es el tema que reproducimos. No obstante la densidad de los caudales, las breves ideas del  $3 \times 16$  se recortan con entera precisión. Es en estos casos cuando conviene la acentuación del punto caudal con discreta prolongación del valor.

La melodía anterior, 254), también de Bach, tiene la misma forma que ésta, y hasta hay un par de frases con idéntico esquema rítmico. Pues bien; el autor anotó aquella en  $6 \times 16$  acéfala y ésta en  $12 \times 16$  tética! Acaso escribió una a los pocos días de haber escrito la otra. Pretender que con tales compases quiso producir determinados efectos rítmicos es no entender que los músicos han ignorado siempre la teoría de las formas.

255) Bach. Clav. b. t., Fuga IV,  
Allegro vivace, ex  $12 \times 16$  t.



256) Schumann. Estudios Sinfónicos,  
IX, Presto possibile, ex  $3 \times 16$  t.



256). Schumann nos dejó esta página, escrita por él mismo en  $3 \times 16$ . Naturalmente, el compás del autor no nos ha servido de guía ni ahora ni nunca. Es  $3 \times 16$  porque la idea toma un pie ternario de semicorcheas y reposa en otro con cauda descendente. La última nota del caudal puede interpretarse como anacrusis de la frase siguiente.

En general, volvemos a encontrar los caudales llenos que consideramos al tratar del  $3 \times 8$ , donde vimos figuraciones casi iguales — ejemplos 112), 113), etc —. Pudo haberse escrito en  $3 \times 8$ , empleando corcheas, o en  $3 \times 4$ , con negras, como en el caso del ejemplo 209).

Schumann adoptó la semicorchea para el más rápido de los movimientos (*presto possibile*). Tal vez asoció a esta figura la idea de velocidad, pero tal asociación no fué constante en ningún autor, en ninguna escuela y en ninguna época. La elección de la misma corchea para el *lento* — lo hemos visto — demuestra que la práctica tradicional no se ajustó a normas en ese sentido. Ni en los otros.

## 6 x 16 ternario, 2 ≡ 2

La serie de seis semicorcheas unidades simples en el compás da, en nuestro sistema, el  $6 \times 16$ . Si la agrupación de las seis unidades se hace de a dos tenemos el  $6 \times 16$  binario, si de a tres, el  $6 \times 16$  ternario. Exactamente lo dicho en los casos del  $6 \times 8$  y  $6 \times 4$ , que representan la misma forma. Se habrá visto que lo único que cambia es el denominador, es decir, la unidad simple.

La preferencia de los compositores por la negra y la corchea para la función de unidad, hace muy difícil el hallazgo de ejemplos de melodías a base de unidades mayores y menores; y más difícil, dentro de la serie, encontrar las más anchas: el  $6 \times 16$  binario, que es la tripodia binaria de semicorcheas, el  $9 \times 16$ , que es la tripodia ternaria, y ambas tetrapodias, el  $8 \times 16$  y el  $12 \times 16$ .

257) Mendelssohn. Rom. sin palabras  
N° 8, Allegro di molto, ex  $6 \times 16$  an.



258) Mendelssohn. Rom. sin palabras,  
N° 32, Allegro leggiero, ex  $12 \times 16$  ac.



Tenemos pues que conformarnos con los singularísimos ejemplos de  $6 \times 16$  ternario que nos dejó Mendelssohn.

257). La romanza N° 8 presenta netos en el capital, los dos pies ternarios normales. Quitémosles una barra y es el  $6 \times 8$ ; quitémosles las dos y es el  $6 \times 4$ . Los reposos del caudal son claros, todos femeninos, y un silencio los separa de la anacrusis siguiente. El mismo Mendelssohn escribió esta página en  $6 \times 16$ , bien desde nuestro punto de vista. Digamos de paso que el periodo reproducido no es el inicial de la obra.

258). Veamos la otra romanza, N° 32.

El aspecto que imprime a esta forma la semicorchea es, de tan extraño, apenas comprensible. Todo un pie contraído aparece en el «endeble» cuerpo de una corchea con puntillo a la vista del músico lector. Para nosotros, ya se sabe, ni es endeble la corchea, ni es robusta la blanca. En igual función, son una misma cosa.

También resultará desconcertante la contracción de primera con segunda notas del pie, unida por la barra a la tercera. Parece fórmula del pie binario y dan ganas de añadirle el puntillo.

Desde nuestro punto de vista la lectura y la interpretación resultan sencillísimas. Entre los ejemplos del  $6 \times 8$  ternario pueden verse muchas fórmulas semejantes. Véase también la primera frase del ejemplo N° 240), del  $6 \times 4$  ternario.

Mendelssohn escribió la primera en  $6 \times 16$ , como hemos anotado. Esa melodía fué concebida con anacrusis y el autor tuvo una guía para colocar la línea divisoria inicial. Pero al escribir la segunda, que responde a idéntico molde, aunque es tética, ya no acertó con el compás. Todo el compás capital fué convertido por el autor en anacrusis y salió a relucir el olvidado  $12 \times 16$ . Una vez más estas dos maneras de anotar la misma forma nos muestran la inconsecuencia de la teoría tradicional. Después de todo lo dicho sobre este particular no parece necesario insistir.

Se comprenderán fácilmente los motivos por los cuales es incompleta la serie que ofrecemos. Las frases más extensas son rarísimas y cuando fueron concebidas, los autores acudieron a la corchea. Faltan algunas, pues, en nuestros ejemplos, aunque no sería extraño que quien revise toda la música escrita (!) encuentre por ahí las que no tenemos.

## UNIDAD SIMPLE: BLANCA

### A) PIES BINARIOS

#### **2 x 2, 1 = 1**

En dos extensos capítulos vimos sendas series centrales, la del 8 y la del 4. Acabamos de ver algunos ejemplos de la serie del 16 y ahora vamos a saltar hacia el otro extremo para examinar la serie del 2, es decir, los pies escritos con blancas, o sea la blanca como unidad simple.

Hemos afirmado que los músicos escriben pies con cualquier figura. La mayoría de ellos ignora lo que es un pie, pero los escriben. El concepto de pie existe en el alma del músico, a pesar de la teoría, que no lo menciona.

Los músicos escriben pies con cualquier figura, excepto las extremas. Podría objetárseme que los antiguos empleaban los valores relativos mayores y que la «unidad de tiempo» ha ido desplazándose hacia los menores, pero no. Yo puedo poner una al lado de otra, varias melodías de idéntica forma escritas, por ejemplo, en el año 1850, a base de semicorcheas una, a base de corcheas otra, de negras, de blancas... Un mismo autor ha escrito las mismas formas con distintas unidades. Véanse en este libro los ejemplos de Schumann, los de Schubert, etc.

Detengámonos en la serie de la blanca, que es ahora unidad simple:

$$2 \times 2, 4 \times 2, 6 \times 2^2, 8 \times 2.$$

En el orden binario. Y las correspondientes del ternario:

$$3 \times 2, 6 \times 2^2, 9 \times 2, 12 \times 2.$$

Claro está que no tenemos ejemplos para ilustrar la serie completa. Como se ve, sólo utilizamos melodías de los últimos siglos. Si nos remontáramos hasta la época de la notación blanca hallaríamos los ejemplos que necesitamos, excepto los de las formas más extensas, que son siempre raros; pero una transcripción moderna que conservara los valores antiguos parecería arbitraria.

Dentro del campo que explotamos, pues, no hemos hallado melodías del  $6 \times 2$  y mayores. Basten las siguientes.

259). Rarísima e interesante pieza gráfica. El pie de blancas se sostiene como tal; por no ser vivo el tiempo, podría pensarse en cuatro negras ( $4 \times 4$ ) contraídas,

259) Beethoven. Die Ehre Gottes...,  
Maestoso, ex binario an.



pero es evidente que el repique de negras potenciales se opone al carácter de majestuoso pedido por el autor. Cada blanca va hacia la otra sin eco intermedio; luego pies de blancas,  $2 \times 2$ .

## 4 x 2, 2 = 2

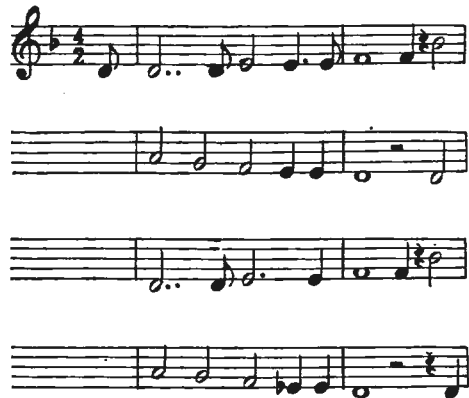
Veamos ahora la dipodia, el  $4 \times 2$ .

260). Schubert nos da el  $4 \times 2$ , los dos pies de blancas. El primero de las tres primeras frases, contraído; el segundo de la segunda y cuarta frases, subdividido.

260) Schubert. Four Impromptus, Op. 90,  
Nº 3, Andante mosso, ex doble bin. t.



260 bis) Schumann. Im Rhein im heiligen  
Strome, Lento Assai, ex bin. an.



260 bis). Schumann nos ofrece fórmulas puntilladas. En uno y otro caso se repiten las fórmulas que hemos analizado al examinar las otras unidades simples. «Andante mosso»; «lento assai»; y en ambos es unidad la blanca.

## B) PIES TERNARIOS

### **3 x 2, 1 ≡ 1**

Y vamos al  $3 \times 2$ , que nos documenta el orden ternario.

261 - 262). Con estos corales de Bach todo lo dicho se comprueba una vez más: un modesto pie ternario por compás, ahora escrito con blancas. No hay ningún inconveniente en escribir esos corales con fusas.

Cuando la marcha de una melodía es muy lenta, la unidad simple — cualquiera

261) Bach. Coral para órgano,  
Nº 15, ex  $3 \times 2$  tético.



262) Bach. Coral para órgano,  
Nº 35, ex  $3 \times 2$  tético.



que sea — tiende a dividirse; cuando es muy rápida, a contraerse. Si la resonancia de esas blancas convierte la unidad en pie contraído, resulta  $6 \times 4$ , binario si se divide en dos,  $9 \times 4$  si en tres. Ya hemos hablado de esto.

Y aquí terminan los párrafos de la parte que hemos dedicado al estudio de la frase, sus formas y sus fórmulas principales. Ahora vamos a estudiar el *período*, esto es, la combinación de las frases en unidades superiores.





## EL PERÍODO

Los extensos capítulos precedentes nos han entretenido en minuciosa explicación de detalles en torno a pocas ideas fundamentales:

El reconocimiento de la unidad simple en las notaciones históricas y el esclarecimiento de su función, eliminó la oscuridad que el empleo de las distintas figuras ha introducido en el aspecto gráfico, y así vimos que, aunque con distinta fisonomía, las formas del pensamiento son las que hemos aislado y definido. La unidad simple, elemento de proyecciones gráficas, representante de un sonido y una duración relativa aislados, se emancipó del «tiempo» y demostró su constancia en tal función, cualquiera fuere la figura elegida para su grafía.

Con la unidad simple ascendió a primer plano el pie, creación de la mente en función de aprehender. Sobre ambos, y sobre los puntos de comprensión — cuya naturaleza y constancia se revela aquí por vez primera — fundamos una teoría científica de la notación.

La palabra «frase» ha sido muy usada por los tratadistas, pero como quienes la emplearon estaban situados dentro de la teoría tradicional, no pudieron referirla nunca a hechos de igual naturaleza. La confusa notación en uso no permitió a los musicólogos una segura determinación de sus características. A este punto hemos consagrado nuestro esfuerzo, especialmente en los primeros párrafos.

Hay, en música, un hecho esencialmente igual a sí mismo que se reproduce en diversas formas y bajo distintos aspectos. Es, en esta bella arte, lo que el verso en la poesía. Lo he llamado *frase*; otras veces también *idea* o *pensamiento musical*.

Hice notar que la frase no es una creación teórica sino un fenómeno de hecho. Existe en cuanto existe el pensamiento musical; es el pensamiento mismo. La teoría de la música y en particular la notación, no determinan su existencia, pues la frase existe y existiría aunque la notación no se hubiera inventado. Lo prueba el hecho de que la frase se encuentra con todos sus ya conocidos caracteres en el ambiente folklórico o en los de supervivencia protohistórica, donde no se conoció nunca la notación. Pienso en un remotísimo origen culto.

La idea de que la cuadratura crea frases regulares, es un rezago de barbarie lógica. La verdad es que la cuadratura no ha conseguido destruir las frases del todo.

En las páginas precedentes hemos conseguido mostrar — creemos que con toda claridad — las formas de frases (perfectas) que los músicos han utilizado en sus creaciones. Por sobre la aparente variedad de fórmulas rítmicas con que se presentan los casos particulares, descubrimos un limitado número de formas, ocho en total, cuatro a base de pies binarios y cuatro a base de pies ternarios.

En la necesidad de dirigirnos a músicos instruídos en la teoría tradicional y con ejemplos escritos de acuerdo con la misma teoría, nos vimos penosamente demorados en largas y repetidas explicaciones necesarias para abrirnos paso. Era preciso demostrar, al mismo tiempo, la inconsistencia de la vieja teoría, y si fué lenta nuestra marcha es porque debimos crear destruyendo.

Vencidas las primeras resistencias, podemos avanzar.

Nos ha preocupado, hasta ahora, la identificación de los elementos primos que maneja el compositor, como si dijéramos, las piedras o ladrillos que emplea el arquitecto. Ahora nos dedicaremos a examinar la forma en que el músico combina esos elementos.

La frase, que es una totalidad como pensamiento, no tiene vida musical trascendente si la consideramos aislada y solitaria. Del mismo modo que, en poesía, cada verso adquiere su amplio sentido y resonancia asociado con los otros versos de la estrofa, una frase completa su expresión al unirse con el número de frases necesario para integrar la unidad superior conclusiva que aquí llamamos *período*.

Pero resulta que no pudimos hablar de frases aisladas, ni ofrecerlas solas y huérfanas. La explicación de la forma y características de las frases nos obligó a presentar sus fórmulas *en los períodos*. Era necesario mostrar cada frase entre las precedentes y las siguientes para la definición de sus límites y la comprensión de su papel en el período.

Llega, pues, el momento de hablar del período y nos encontramos con que todos los capítulos precedentes están llenos de ejemplos de períodos y de referencias textuales a su estructura.

¿Hay algo que añadir? Sí; mucho.

El *fraseo* es, dentro de la fraseología, la parte que trata de la combinación de las frases, es decir, el estudio de las maneras posibles con que los que piensan musicalmente pueden ordenar las frases para formar unidades mayores de pensamiento.

El análisis de la estructura de los períodos impone una primera distinción. El compositor puede integrar los períodos yuxtaponiendo siempre *frases perfectas* del mismo tipo o tamaño... (Recordamos que las frases perfectas son aquellas que tienen igual suma de valores en ambos compases, como todas las que hemos visto hasta ahora. Más adelante hablaremos de las imperfectas. Vuelvo a la distinción:) ... yuxtaponiendo frases perfectas del mismo tamaño, es decir, que si empieza su melodía con una frase del  $4 \times 8$ , seguirá añadiendo frases del mismo  $4 \times 8$  hasta integrar el período. Esto es el *Fraseo regular*.

Pero puede no ocurrir así, y entonces tenemos otro tipo de fraseo: el compositor puede combinar *frases perfectas de distinto tamaño*, hecho que se estudia aquí por vez primera. Es el *Fraseo irregular*.

Dos capítulos quedan rotulados:

1. Fraseo regular de perfectas.
2. Fraseo irregular de perfectas.

Todavía seguiremos ocupándonos únicamente de las frases perfectas.

## FRASEO REGULAR DE PERFECTAS

Hemos dicho de qué se trata: de la sucesión de frases perfectas del mismo tamaño. Y hemos añadido que la naturaleza de estos períodos está profusamente ilustrada en los capítulos que dedicamos al estudio de las frases.

Ver ahora un período regular de perfectas es recordar todos los anteriores. Nuestra idea de dar a cada frase un corto pentagrama y de colocar la siguiente debajo de la anterior, permite comprobar sin esfuerzo que es igual el tamaño de todas ellas, esto es, que tienen igual suma de valores en cada compás.

263). Este período de Schumann tiene cinco frases. En efecto los hay de diverso número. Lo general es que tengan ocho los períodos del  $2 \times 8$  y cuatro los

263) Schumann. Alb. de Juv.  
Nº 43, ex C. anacrúsico.



de frases más largas, pero no faltan las excepciones. Las hemos visto: de tres frases, los nº 133) del  $6 \times 8$  t., 189) del  $4 \times 4$ , y el nº 220) del  $3 \times 4$ , con otros que pueden ser semiperíodos; de cuatro frases son la casi totalidad de los reproducidos; de cinco frases, el nº 58) del  $4 \times 8$  y el nº 218) del  $3 \times 4$ ; de seis frases, el nº 68) del  $4 \times 8$ , el nº 128) del  $6 \times 8$  t. y el nº 170) del  $2 \times 4$ . Por razones obvias no puedo decir si alguno de los citados es semiperíodo, en cuyo caso el período tendría doble número de frases. Los hay de siete, de nueve, de diez... y abundan los de cuatro y los de ocho, del mismo modo que en poesía dominan la cuarteta y la octava.

Los procedimientos por los cuales el compositor llega a formar períodos de diferente número de frases son varios, pero su examen nos llevaría al campo de la composición. Comprobaciones más importantes nos esperan.

## FRASEO IRREGULAR DE PERFECTAS

Explicamos también en qué consiste: en la combinación de *frases perfectas* de distinto tamaño.

De una fraseología verdaderamente científica podíamos esperar comprobaciones jamás sospechadas por la teoría tradicional ni por la «fraseología» que acepta y maneja la caótica notación en uso.

Una vez más resulta evidente que la mente humana emplea un número limitado de elementos. En música, el compositor combina ocho formas de frases en tanto produzca ideas musicales propiamente dichas.

Ya hemos examinado esas ocho formas. Cuatro binarias:

$2 \times 8$ ,  $4 \times 8$ ,  $6 \times 8$  b. y  $8 \times 8$ .

Y cuatro ternarias:

$3 \times 8$ ,  $6 \times 8$  t.,  $9 \times 8$  y  $12 \times 8$ .

Es decir, frases que tienen en cada compás uno, dos, tres o cuatro pies, ya binarios, ya ternarios; y lo mismo da que se escriban con corcheas (serie del 8), que se empleen negras (serie del 4) o que se utilice cualquier otra figura como unidad simple. En música hay que escribir pies y nada más; para el caso bastaría con elegir una figura cualquiera — la corchea es la mejor — para crear con ella un centro fijo de relaciones de valores, la unidad simple.

Cada forma de frase es una disponibilidad mental, un clisé, que el compositor puede utilizar cuando y en la forma que le plazca. Por mayor claridad y sencillez — la claridad y la sencillez de maduración en que culminó un antiquísimo proceso desconocido por la historia — ha insistido el creador en yuxtaponer formas de igual tamaño; pero, muchas veces, su necesidad de más original y eficaz expresión lo ha llevado a combinar, instintivamente, formas de diferente medida. Me atrevería a decir que lo hizo sin conciencia, o por lo menos, sin «conciencia gráfica», vista la insuficiencia de la teoría tradicional.

Vamos a los hechos.

## UNIDAD SIMPLE: CORCHEA

### A) PIES BINARIOS

$$1 = 1 + 2 = 2$$

Con el objeto de dar mayor claridad a nuestras explicaciones vamos a presentar, como paso previo, dos melodías de formas ya bien conocidas por el lector: una en  $4 \times 8$ , dipodia por compás, otra en  $2 \times 8$ , monopedia por compás.

264). En la primera, de Haydn, tenemos frases típicas. La inicial se apoya en el *sol*, corre por sobre la dipodia hasta el *do* sostenido, su punto caudal, y se desliza hasta el *re*. Nada nuevo. Hemos visto muchas de idéntica estructura en el capítulo correspondiente.

264) Haydn. Sinfonía N° 16,  
Finale, Presto, ex 2 x 4 an.



265) Mozart. Sonata en Do,  
N° 2, Allegretto, ex 2 x 4 t.



265). En la segunda, de Mozart, vemos las clásicas frases breves de la monopedia por compás. El pensamiento, que empieza en el *mi*, encuentra su apoyo caudal en el *do*. Nada nuevo, tampoco. Se trata de una cualquiera de las pequeñas melodías que examinamos al comienzo.

Pues bien, observemos ahora con atención la melodía de Haydn que reproducimos en la página siguiente.

266). Salta a la vista que el compositor concibió un período de estructura irregular. Aparece primero una frase típica del  $4 \times 8$  y en seguida otra de menor tamaño,  $2 \times 8$ . Con tal alternativa sigue adelante hasta completar el semiperíodo.

He aquí el hecho nuevo. Nuevo para la teoría.

Dos formas de frases que hasta ahora vimos documentando el fraseo *regular* de frases perfectas, cada una con otras de su mismo tamaño, aparecen ahora entremezclándose para formar un período de distinto tipo. Esta alternativa constituye el fraseo *irregular* de frases perfectas, objeto del presente capítulo.

Ahora, ¿cómo debemos cifrar estos compases alternantes? La teoría tradicional conoce un recurso: anota  $4 \times 8$ , y cuando terminan los compases de tal extensión, corta y pone  $2 \times 8$ ; luego  $4 \times 8$  otra vez, y así; siempre las cifras en los

266) Haydn. Sinfonía N° 23,  
Andante, ex 3 x 4 ac.



pentagramas. (Hoy suelen yuxtaponerse dos o más compases al principio, pero sin regla.) Algunos etnomusicólogos europeos ponen las nuevas cifras sobre la pauta, al comienzo de cada compás distinto. Nada hay que objetar a tales procedimientos.

Sin embargo, la regularidad en la alternativa sugiere la conveniencia de buscar un cifrado menos laborioso. Nosotros proponemos, para estos casos de  $2 \times 8$  más  $4 \times 8$ , la fórmula sintética  $2 + 4 \times 8$ , tal como se ve en los ejemplos. Siempre con el número menor en primer término. Es nuestra solución provisional.

Y ¿qué hicieron los músicos en estos casos, si aceptaron una teoría que los obligó a cortar el discurso en compases iguales? Muchas cosas, menos rebelarse. Cortaron los pensamientos unas veces aquí, otras más allá, al azar. Sin la menor idea de la constancia de las formas, encerraron estas combinaciones en distintos compases, de varios modos.

Haydn adoptó, en el caso precedente, el compás de  $3 \times 4$ ; como el apoyo sonaba en el *si*, le puso al *si* la segunda línea divisoria. Matemáticamente, la primera línea fué a parar tres « tiempos » antes, y de ese modo, la sencilla frase anacrúsica del  $4 \times 8$  quedó convertida en acéfala del  $6 \times 8$  binario (escrita en  $3 \times 4$ ). La termina-

ción femenina tomaba dos « tiempos » del segundo compás; le añadió el primer « tiempo » de la frasecilla, y adelante. Con tal procedimiento tuvo que añadir al final del último  $2 \times 8$  dos silencios de negra, enteramente postizos.

Y puesto que el compositor concibe períodos en que alternan frases cortas y largas, se comprende que pueda realizar con ellas diversas combinaciones.

267-268). En estos dos nuevos ejemplos de Beethoven y de Mozart vemos la frase pequeña en primer término y después la frase mayor; y así van, por pares. Suele ocurrir, y ocurre, que la alternativa de ambas medidas cede muy pronto el paso a construcciones asimétricas. Ahora nos interesa la oposición simétrica, aunque los ejemplos no pasen del semiperíodo.

Ambos autores, que nunca concedieron personería a la frase del  $2 \times 8$ , se pro-

267) Beethoven. Sonata op. 2,  
Nº 1, Adagio, ex 3 x 4 an.



268) Mozart. Sonata Nº 9,  
Minuetto I, ex 3 x 4 an.



ducen atentos al apoyo caudal del  $4 \times 8$ , y al adoptar el compás de  $3 \times 4$  con la segunda línea en ese apoyo, dejan afuera, como si fuera anacrusis, el capital de la frase pequeña. Estos compositores han escrito la frase del  $4 \times 8$  (en  $2 \times 4$ ) muchas decenas de veces con las líneas en su lugar. La irregularidad incomprensible los torna inconsecuentes.

La « norma » tradicional para el minué exige la adopción del compás de  $3 \times 4$ . Mozart ha cumplido. Mozart y la teoría vieja han creído que los compases tradicionales tienen algo que ver con las formas. Así resulta que el clásico minué, cuyo capital toma un pie ternario de negras ( $3 \times 4$ ), se nos presenta en pies binarios con frases del  $2 \times 8$  y del  $4 \times 8$ . Todo esto autenticado por el genio. De manera que ni siquiera puede establecerse que el minué pertenezca al orden binario o al ternario. Y lo propio ocurre con todas las demás formas antiguas, siempre tratadas por los grandes compositores con la más completa ignorancia. Estos ejemplos contradictorios sirven de modelo a los estudiantes de composición. El profesor debía decir, para abreviar, que un minué es « cualquier cosa ».



269-270). He aquí una nueva e interesante combinación de frases breves y largas. La claridad de su estructura se aprecia cuando se reconoce en estas dos melodías el período de seis frases dividido en dos semiperíodos que tienen cada uno un par de frases breves seguido de una frase larga. Es una de las combinaciones irregulares más armoniosas, porque las proposiciones de las dos frasecillas, que suman cuatro pies, cierran con una frase larga cuyo total de pies es igual.

El estudioso atento, bien enterado del capítulo sobre el  $2 \times 8$ , reconocerá en las dos primeras frases la estructura y el sentido típicos de esa forma. Cada pentagrama nuestro contiene una idea acabada, conclusiva como tal. Es fácil percibir el breve

269) Haydn. [?]. Liebes Mädchen, ...  
Andante, ex  $2 \times 4$  t.



270) Haydn. Sonata N° 27,  
Presto, ex  $2 \times 4$  an.



término de las iniciales y comprender la estructura de la tercera, que es doble, ya estudiada en el capítulo del  $4 \times 8$ . No hay más que oír, oír.

Digamos algo más sobre las cifras del compás. Nosotros hemos tenido que pensar mucho antes de dar solución a la cantidad de pequeños problemas que nos creó la concepción de la escritura por frases. Algunos detalles nos han hecho vacilar años enteros. El de las cifras para los compases alternados nos ha exigido largas cavilaciones. Nuestra solución primera fué poner los denominadores según el orden de aparición de las frases; esto es, que si empezaba la melodía con el  $4 \times 8$ , por ejemplo, el 4 debía ir en primer término, y si empezaba con el  $2 \times 8$  iría delante el 2. El temor de complicar demasiado las fórmulas nos indujo después a unificar: la cifra menor debe ir en primer lugar aunque la melodía empiece con la frase mayor. Estamos en una etapa de transición que nos obliga a conservar ciertos recursos tradicionales. Nuestra teoría puede eliminar totalmente las cifras del compás. De estos hablaremos más adelante.

271-272). Lo dicho con referencia a las dos melodías anteriores vale para estas que firman Loewe y Schumann. Se trata de idénticas combinaciones.

Nuestro sistema pide una reeducación del oído, sobre todo para la percepción de las frases breves. Hay que combatir la tendencia a sumar o ligar el sentido de esas pequeñas frases, pues son autónomas aunque el sentido parece desbordarse y resbalar de la una a la otra sin valla posible. Recuérdese que hay versos que buscan en los siguientes complemento a su sentido pero que, métricamente, son totalidades conclusivas.

Además de la reeducación del oído, pedimos al estudioso una especial educación de la vista. Estos esquemas gráficos que colocamos en cada pentagrama son verda-

271) C. Loewe. Heinrich der Vogler,  
Andante cómodo, ex 4 x 8 an.



272) Schumann. Alb. de Juv.  
Nº 6, Lento, ex 2 x 4 an.



Errata en el ejemplo 272): el segundo  
do debe ser la.

deras fotografías de la frase sonora. La ventaja de nuestra manera de disponer los pensamientos uno debajo del otro consiste en que la vista puede notar inmediatamente no sólo la frase sino también la estructura del período.

273-274). Vistos los anteriores, se reconoce en estos de Haydn y Beethoven idéntica combinación: dos frases monopédicas y una frase dipódica en cada semi-período. Las discretas particularidades de cada frase nos son conocidas de cuando tratamos cada forma. Tampoco exigen esfuerzo las que siguen.

275). En el final de la Sinfonía Nº 19 de Haydn tenemos la frase inicial con el primer pie contraído en una negra. Hay que ejercitarse en oír el eco de esa negra percutiendo mentalmente las dos corcheas que contiene. La tercera frase, dipódica, presenta todos los pies subdivididos. Después de las ocho semicorcheas del conflicto capital, una cauda descendente enlaza con un avalanzante anacrúsico ascendente.

276). La melodía de la Sonata op. 81 de Beethoven. justamente celebrada, es un notable hallazgo de expresión cuya estructura se revela aquí por vez primera. Las

273) Haydn. Cuarteto op. 74, N° 2,  
Andante grazioso, ex 2 x 4 t.



274) Beethoven. Ocho variaciones,  
Tema, Allegro, ex 2 x 4 an.



275) Haydn. Sinfonía N° 19 Finale,  
Allegro assai, ex 2 x 4 t.



276) Beethoven. Sonata op. 81, N° 26,  
Andante expr., ex 2 x 4 t.



dos frases pequeñas son pseudo-semiatéticas. Puede entretenerse el lector en observar sus interesantes detalles. Notada a base de negras habría sido mejor comprendida.

277). Weber repite en el ejemplo reproducido la misma combinación de dos frases breves y una larga. Casi todos los pies capitales aparecen subdivididos, y al destacarse, por contraste, las pausas conclusivas, los pensamientos se desprenden con toda claridad.

277) Weber. Brautjungfernlied, Andante  
q. allegretto, ex 2 x 4 an.



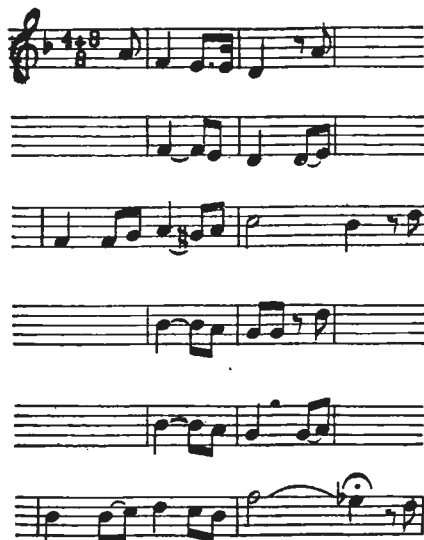
No extrañe el lector la escasez de ejemplos. Hay un mundo de posibilidades de originalidad y belleza por el camino de las alternativas que estamos examinando, pero ese mundo fué raramente frecuentado por los creadores. Muchos artistas modernos han abandonado la melódica simétrica antes de apurar la explotación de sus horizontes inalcanzados. Yo creo que faltó una teoría orientadora.

## 2 = 2 + 4 = 4

Las ocho formas perfectas que hemos estudiado son elementos que el músico puede combinar. Acabamos de ver varios períodos integrados por frases  $2 \times 8$  y  $4 \times 8$  alternadas. El compositor es dueño de hacer combinaciones con todas las formas. Basta con que se le ocurran.

278). A la vista tenemos una melodía en que Schumann hace alternar dos frases del  $4 \times 8$  con una del  $8 \times 8$ . Es, en esencia, el mismo tipo de combinación ante-

278) Schumann. Jemand, Intimo,  
passionato, ex  $2 \times 4$  an.



rior hecho con frases de doble tamaño. Las dos «pequeñas» son ahora dipódicas; la «grande» tetrapódica; con ellas queda integrado el semiperíodo.

Si miramos cada una de las frases por separado veremos que no hay en ellas nada nuevo: las conocimos particularmente en el respectivo párrafo. Lo nuevo es la combinación de las unas con las otras, como hemos dicho.

En todos los capítulos tropezaremos con la inconsecuencia de la teoría tradicional. Las combinaciones que acabamos de ver ( $2 \times 8 + 4 \times 8$ ) fueron escritas por los autores en los compases  $3 \times 4$  y  $2 \times 4$ . Ahora que se trata de formas de doble tamaño ponen otra vez el compás de  $2 \times 4$ , como si se tratara de lo mismo.

## 1 = 1 + 3 = 3

Hasta este momento hemos visto, combinadas, frases  $2 \times 8$ ,  $4 \times 8$  y  $8 \times 8$ . Para completar la serie binaria de corcheas nos falta ver combinaciones en que intervenga el  $6 \times 8$  binario.

279). Héctor Villa-Lobos nos da el ejemplo que necesitamos.

Rarisima alternativa. Una breve frase de  $2 \times 8$  inicia el período; y en seguida

279) Villa-Lobos. Cirandas N° 11,  
moderato, ex 4 x 4 an.



aparece una ancha frase tripódica, la del  $6 \times 8$  binario. Sin embargo, suena agradablemente.

El estudioso comprenderá que la presentación de las cuatro frases de la serie de corcheas en estas pocas combinaciones no agota el parágrafo. Las estructuras que pueden coordinarse mezclando frases de diferente tamaño son numerosísimas, teóricamente. Nosotros no hemos hallado más que los ejemplos reproducidos. Sin duda encontraría otros iguales o distintos quien entregara sus años a la tarea de analizar melodías de acuerdo con nuestro método.

## B) PIES TERNARIOS

### **1 ≡ 1 + 2 ≡ 2**

Nos corresponde ahora examinar la reproducción de idénticas combinaciones en melodías formadas con pies ternarios de corcheas. El cifrado del título sintetiza la estructura:  $1 \equiv 1 + 2 \equiv 2$ , significa que en el período alternan frases de uno con frases de dos pies ternarios por compás.

280). En esta melodía de Schumann tenemos otra vez dos frases menores y una mayor en cada semiperíodo, ahora en el orden ternario: dos del  $3 \times 8$  y una del  $6 \times 8$ .

280) Schumann. Alb. de Juv. N° 24.  
Allegro con expres., ex 6 x 8 an.



281) Liszt. Estudio VIII,  
Presto furioso, ex 6 x 8 t.



281). Liszt encerró la frase pequeña en el  $6 \times 8$  y las líneas cayeron bien en la grande. Schumann hizo lo mismo con la suya, teniendo cuidado en dejar afuera la anacrusis inicial.

Un período en que alternan frases del  $3 \times 8$  y frases del  $6 \times 8$  tiene, forzosamente, que plantear una cuestión a quien sigue la teoría tradicional. O adopta el  $3 \times 8$ , y entonces parte en dos los compases de la frase grande, o adopta el  $6 \times 8$  y entonces el punto caudal de la frase menor pierde la línea que debe caracterizarlo.

283). Beethoven nos dejó esta bella e interesante combinación. A la frase del  $6 \times 8$  sigue otra del  $3 \times 8$ , y así, hasta el final. La tenemos a la vista. Beethoven escribió en su vida, correctamente, muchísimas frases del  $6 \times 8$  y del  $3 \times 8$ . Mientras el fraseo fué regular — todas las frases del mismo tamaño — en  $6 \times 8$ , acertó generalmente; en las del  $3 \times 8$  también adoptó el compás exacto algunas veces, v. gr.

283) Beethoven. Sonata op. 79,  
Andante, ex 9 x 8 t.



nuestros ejemplos n<sup>o</sup> 110) y 121). Pero bastó que una y otra forma se presentaran alternando en un mismo período para que cayera en grave confusión. El procedimiento que adoptó en este caso es el peor de todos. La teoría tradicional no tiene, ante el fraseo irregular, ningún recurso bueno; pero los hay menos malos, por ejemplo, escribir todo en  $3 \times 8$ . Beethoven tomó el compás de  $9 \times 8$  (!), de tal modo, que ninguno de los puntos grávidos pudo gozar de la línea que lo define.



## 2 ≡ 2 + 4 ≡ 4

Pasaron ante nuestros ojos combinaciones del  $3 \times 8$  y del  $6 \times 8$  ternario. Para completar la serie nos faltaria ver otras en que intervinieran el  $9 \times 8$  y el  $12 \times 8$ . Estamos comprobando que el fraseo irregular-perfecto se da casi exclusivamente a base de combinaciones en que las frases mayores duplican la suma de valores de las chicas. El  $9 \times 8$  no tiene para alternar frases que sean su mitad o el doble. Tal vez por eso no he encontrado ninguna combinación en que aparezca. Las habrá, sin duda, pero muy raras.

284) N. Piccinni. O notte,  
ex  $6 \times 8$  anacrúsico.



284). En cambio he hallado la combinación del  $6 \times 8$  con el  $12 \times 8$ . Piccinni nos dejó un buen ejemplo de dos menores y una doble.

La primera frase es anacrúsica y semiatética. El *sol*, doble contracción, cubre todo el primer compás y se alarga hasta el punto caudal, donde muere sin nueva percusión. La segunda es común frase de este tipo y, en fin, la tercera y última, contiene una larga corriente que toma cuatro pies y descansa en ancha cauda. Magnífico ejemplo del  $12 \times 8$ , aunque el *re* sostenido pretenda detener el flúido.

## UNIDAD SIMPLE: NEGRA

### A) PIES BINARIOS

$$1 = 1 + 2 = 2$$

Las combinaciones que hemos examinado están hechas todas con frases cuya unidad simple es la corchea. Ya sabemos que los compositores pudieron escribir sus ideas con otras unidades simples, lo que quiere decir que las mismas combinaciones pueden aparecer, por ejemplo, a base de negras, o de cualquier otra unidad. Es claro que no es fácil hallar ejemplos de todas las unidades. Los compositores

285) Brahms. Rapsodia op. 79, N° 2,  
Non trop. allegro, ex C an.



286) Haydn. Sinfonia N° 2, IV,  
Allegro spiritoso, ex bin. t.



han preferido, en los últimos siglos, la corchea, en primer término, y después, la negra. De una y de otra se encuentran muestras. De la corchea los vimos; de la negra los vemos aquí.

285-286). El estudioso que haya educado «la vista», reconocerá en estos ejemplos de Brahms y de Haydn las mismas combinaciones de la breve monopédica y de la larga dipódica que acabamos de examinar. Ahora los pies están escritos con negras,

pero yo creo que nadie padecerá confusión después de todo lo que hemos dicho sobre la identidad del hecho que se nos aparece con distinta fisonomía gráfica.

A las dos frases pequeñas sigue una frase doble, en ambos casos, y así queda integrado el semiperíodo. Otras dos chicas y una grande completan el período.

287) Schumann. Der arme Peter,  
II, Allegro assai, ex bin. an.



287). En esta melodía de Schumann se reproduce la estructura de las anteriores: dos frases chicas y una grande. Pero, especialmente en las chicas, los pies aparecen subdivididos y de nuevo tenemos la apariencia del  $4 \times 8$  de que hablamos oportunamente.

288) Beethoven. Sonata op. 106,  
2º tema, Allegro, ex bin. an.



288). A la vista tenemos un breve tema extraído de la Sonata op. 106 de Beethoven. Aquí la frase mayor está al principio; siguen dos menores y torna al final la fórmula mayor.

Esto da buena idea del mundo de posibilidades que tiene a su merced el compositor.

Las precedentes combinaciones se escribieron a base de corcheas, unas, a base de negras, las otras. De unidades simples menores, como la semicorchea, no tenemos ejemplos; más adelante los veremos al tratar otras formas.

Nos corresponde examinar ahora la reproducción de idénticas combinaciones en melodías formadas con pies ternarios.

Debe tener, creo yo, gran fuerza de persuasión, este constante paralelismo de las estructuras en ambos órdenes rítmicos.

## B) PIES TERNARIOS

$$1 \equiv 1 + 2 \equiv 2$$

En efecto, se han dado en la práctica períodos en que el compositor juxtapone frases ternarias de diversa extensión, escritas con negras. Están a la vista del lector. Ahora son frases del  $3 \times 4$  y  $6 \times 4$  ternario, en la alternativa de dos pequeñas y una grande por cada semiperíodo. Ya conocemos esta estructura. El compás es, en consecuencia,  $3 + 6 \times 4$ ; y el cifrado fraseológico  $1 \equiv 1 + 2 \equiv 2$ , con lo cual queda expresado que en el período se hallarán frases de un pie ternario por compás y frases de dos pies, también ternarios.

289) F. Lehár. Der Rastelbinder, Canto de Milosch, All<sup>o</sup> mod., ex  $3 \times 4$  t.



290) A. Krakauer. Canción vienesa, (Vals lento), ex  $3 \times 4$  an.



Se habrá advertido que el cifrado de la serie de corcheas se reproduce en la de negras sin variación. Sí; representa pies, y ya no importa con qué unidad simple están escritos.

289-290). Lehár y Krakauer coinciden en dicha combinación de dos frases menores seguidas de una doble. Cada idea recorta netamente sus límites. Todos han escogido el compás de las menores, en estos casos el  $3 \times 4$ . Con tal recurso, todos cortaron los compases grandes por la mitad, lo que significa el menor de los males.

291-292). Otras dos páginas con la misma combinación de las anteriores. La melodía de Millöcker, muestra varios pies parcialmente contraídos. La de Schumann, un tanto compleja debido a la subdivisión de segunda y quinta frases, debe leerse con atención. Se verá que es exacta nuestra interpretación. Vuélvase la pá-

291) C. Millöcker, Apajune der Wassermann, Vals, ex 3 x 4 t.



292) Schumann. Der arme Peter, Moderato, ex 3 x 4 an.



gina y obsérvese la coincidencia rítmica de las últimas frases de las melodías de Lehar y Schumann.

No tenemos más ejemplos de combinaciones a base de negras. El  $9 \times 4$  y el  $12 \times 4$  no se encuentran ni en el fraseo regular.

## UNIDAD SIMPLE: SEMICORCHEA

### A) PIES BINARIOS

$$2 = 2 + 4 = 4$$

Las mismas combinaciones que en los capítulos precedentes vimos escritas con corcheas y con negras, se nos presentan ahora en semicorcheas. No nos sobran ejemplos, por cierto, pero nos satisface haber hallado éstos, que son tan raros.

293) Grieg. Erotik, op. 43, N° 5,  
Lento molto, ex 2 x 4 t.



293). Esta curiosa melodía de Grieg nos muestra una vez más la combinación de las dos frases menores con la tercera de doble tamaño. Las menores son dipódicas, las mayores tetrapódicas de semicorcheas; luego  $4 + 8 \times 16$ .

Sobre sus pentagramas recae la responsabilidad de representar todo el orden binario de este capítulo, pues, curiosamente, no hemos encontrado las otras combinaciones más breves, que son más comunes.

## B) PIES TERNARIOS

$$1 \equiv 1 + 2 \equiv 2$$

También hubo autor que eligió la semicorchea para escribir períodos en que alternan frases de distinto tamaño, en el orden ternario.

293 bis.). Schumann nos acompaña también en este capítulo. Nos dejó el interesante ejemplo reproducido, en que se ve la conocida estructura de las dos frases menores seguidas de una mayor. El autor distinguió bien la unidad simple, semicorchea = 16, pero tuvo que adoptar un compás único y se decidió por el mayor,

293 bis) Schumann. Die Hochländer-Witwe, Vivace, ex 6 x 16 an.



6 x 16. En el ejemplo N° 292), que presenta idéntica alternativa, pero expresada con negras, adoptó el menor.

Los pies ternarios están escritos con semicorcheas, cosa rara pero correcta, aunque innecesaria. Bien pudo Schumann emplear las corcheas, como en el ejemplo N° 282), o las negras como en el N° 292).

Si el lector tiene alguna duda sobre el límite de la primera frase pequeña, véala más abajo, cuando repite, que está más clara debido a la detención de la corriente en su caudal.

Con lo dicho hasta aquí, y con los ejemplos ofrecidos, creemos haber demos-



trado la existencia de ocho formas de frases, cuatro binarias y cuatro ternarias. Hemos visto cómo esas frases, ordenadas con otras de igual forma, producían períodos regulares y, avanzando más, comprobamos que también las frases de distinta forma se presentan en un mismo período originando el fraseo irregular.

Estas combinaciones que acabamos de ver, son lisa y llanamente fenómenos de hecho. Nosotros no los hemos inventado; los hemos descubierto, nada más. La teoría tradicional los ignoraba, tal como ignora todo lo referente a las ideas musicales. La aplicación rigurosa de nuestro método puso en claro las estructuras particulares de las frases y redujo el caos de sus apariencias a un corto número de formas. Luego fué fácil hallar esas frases en los períodos donde aparecían combinadas las unas con las otras.

El dilatado capítulo que nos ha exigido la presentación de *la frase perfecta* y sus combinaciones ha llegado a su fin. Pero hay más, mucho más.



## LA FRASE IMPERFECTA



## NOCIONES PREVIAS

Definición. — Función capital. — Función caudal. — Aspectos del capital. — Aspectos del caudal. — Caudal simple. — Caudal compuesto. — Nueva combinación : la frase imperfecta.

Dijimos al abordar la primera parte, que el estudio de la naturaleza de las frases requería una primera división en *frases perfectas* y *frases imperfectas*. Note el lector que hasta ahora nos hemos ocupado únicamente con las frases perfectas y con su combinación en los períodos. Tenemos, pues, por delante, la definición de las *frases imperfectas* y el estudio de sus variadas combinaciones en los períodos.

Tal es el objeto de esta parte.

Nuestra aplicación sistemática de las líneas divisorias delante de las notas grávidas, revela la existencia de frases que tienen en el compás capital igual suma de valores que en el compás caudal. Las hemos llamado *perfectas*. Pero el procedimiento nos revela también otro tipo de frases que no tienen igual suma de valores en uno y otro compás, es decir, que presentan sus dos compases desiguales. Las llamamos, por oposición, *frases imperfectas*.

La frase imperfecta, entonces, *es la que tiene en su compás capital una suma de valores no igual a la de su compás caudal*.

Algunas explicaciones allanarán la comprensión de este nuevo hecho, absolutamente desconocido por la teoría tradicional.

Todo lo que hemos visto y analizado hasta ahora, gira en torno a la concepción del pensamiento musical como totalidad. Aprehendemos pensamientos, pensamientos enteros. Un pensamiento fragmentado deja de ser un pensamiento. No hay pedazos de pensamiento, como no hay trozos de palabras desde el punto de vista de la comprensión. Sin embargo hay sílabas y letras, como hay pies y unidades, elementos conocidos que manejamos independientemente desde el punto de vista de la escritura, de la lectura, del análisis.


Escrito sistemáticamente, el pensamiento musical descubre a la observación dos trozos llamados compases. Nuestras líneas divisorias, colocadas, una al comienzo de la marcha, y la otra ante el punto terminal, crean compases cuyo contenido y función son, lógicamente, distintos.


La exacta imagen gráfica que da nuestro sistema, permite comprobar en se-


guida que es distinta también, generalmente, la fisonomía de cada compás. Educados en la aprehensión independiente de uno y otro, podemos reconocer el sentido particular de ambos. Hay, en efecto, una *función capital* y una *función caudal*.


La función capital es, como sentido, un querer, un aspirar, un salir en busca de algo que debe llegar. Coincide generalmente con el movimiento que entraña y, aunque se define por las altitudes, presenta espeso conflicto rítmico que da al compás aspecto de lleno. A veces, debido a las contracciones que sintetizan su marcha, tiene pocas notas y aún — muy raramente — suele emplear una sola; pero en todos


#### ASPECTOS DE LOS COMPASES CAPITALES


27) 


29) 


28) 


49) 


55) 


64) 

61) 

63) 

42) 

58) 

71) 

los casos, con viveza o sin ella, el compás capital cumple una función muy característica: la de urdir un impulso que se alarga en busca de satisfacción.

Ofrecemos un cuadro de compases capitales netos, extraídos de melodías que hemos reproducido. Otra vez, tomamos únicamente los del  $4 \times 8$ , pero el mismo cuadro se puede hacer con todas las formas. Eliminamos claves, armaduras, compás, anacrusis, adornos, etc., para más clara presentación de la estructura. El número del ejemplo permitirá ver más detalles, si interesan.

Hemos puesto en este cuadro algunos casos de contracción y de subdivisión. Son casi excepcionales. La fisonomía normal de este compás es la de los pies en estado fundamental o puntillados. Invitamos a mirar, para reconocer su aspecto, y a leer, para distinguir su sentido.

El compás caudal, por su parte, contiene una solución al conflicto rítmico y de altitudes que le plantea el capital. La primera de sus notas pone un dique al movimiento de la idea ; la termina, la limita, la define. El compás caudal tiene, en la frase perfecta, tanta duración como el capital, pero emplea normalmente valores largos, o cortos con silencios. Cuando la terminación es femenina, aparecen en el caudal notas en que la conclusión alarga su decadencia. A veces la terminación es complicada e introduce notas menores entre las principales de la cauda femenina, pero en todos los casos *el compás caudal se distingue, en definitiva, porque contiene la*

ASPECTOS DE LOS COMPASES CAUDALES SIMPLES

28)		63)	
49)		71)	
34)		29)	
27)		29)	
27)		39)	
44)		31)	
78 bis)		30)	

cesación de la idea que viene marchando del capital. Es esta la función caudal, pero hay algo más.

La corriente del capital halla su punto terminal en la primera nota del caudal. Podemos prolongar esa nota sola, o sus apéndices femeninos, hasta consumir todo el tiempo que dura el compás ; podemos poner silencios. Quiere decir que sobra tiempo, y este sobrante puede emplearse para articular la anacrusis de la frase siguiente.

Según esto tenemos dos tipos de compás caudal :













- a) caudal simple.
- b) caudal compuesto.

El caudal simple contiene la terminación de la frase, con silencios o sin ellos, y nada más; el caudal compuesto contiene la terminación de la frase y, además, la anacrusis de la frase siguiente.

Ponemos a la vista del lector un cuadro de caudales simples y otro de caudales compuestos. Préstese la mayor atención a las ligaduras que hemos añadido. En ambos cuadros se ve la caída del arco terminal; pero en el segundo tenemos, además, el fragmento de arco ascendente que caracteriza el arranque de la frase que viene.

Algunos autores han preferido reservar el corto pentagrama, entero, para las notas de cada frase; es decir, que cuando hay anacrusis, cortan el caudal y ponen

ASPECTOS DE LOS COMPASES CAUDALES COMPUESTOS

50)		41)	
51)		82)	
45)		63)	
42)		33)	
48)		63)	
54)		60)	

la anacrusis interna en el otro pentagrama. Confieso que un pentagrama para cada idea es más claro en cuanto recorta íntegra la frase; pero las enormes ventajas de nuestro procedimiento se habrán apreciado ya y se apreciarán mejor de ahora en adelante.

Por el simple detalle de que el caudal, simple o compuesto, contiene la cesación de la corriente y el término del pensamiento, se reconocerá una *función caudal* inconfundible.

El aspecto gráfico del caudal es típico. Resulta sumamente claro cuando aparecen los silencios finales; mejor, cuando hay silencios y anacrusis, como en el trozo 50). Compárense los ejemplos de capitales con los de caudales.

Cuando el capital presenta sus unidades contraídas, se parece exteriormente



a ciertos caudales; pero lo distintivo del capital es que, aunque el movimiento se encalme, la idea avanza aun sobre silencios intermedios.

Cuando complejas terminaciones femeninas y anacrusis llenan el caudal, éste se asemeja al capital; pero lo que define al caudal es que, aunque el movimiento continúa, la idea se corta, aun cuando no haya silencios.

La función capital y la función caudal no son meras ficciones gráficas. Proceden, como se ve, de los hechos sonoros; son verdaderos clisés que los compositores manejan aun sin clara conciencia gráfica del fenómeno.

Y aquí ha llegado el momento de reconocer que el compás capital y el compás caudal, tan fuertemente característicos, son verdaderas disponibilidades mentales independientes que el compositor puede mover y combinar de acuerdo con sus necesidades de expresión.

Si combina un capital de dos negras con un caudal que también tenga dos negras, produce una frase perfecta; pero ha de saberse que los compositores han dejado numerosos ejemplos en que aparecen combinados los capitales de unas formas con los caudales de otras. El resultado son las frases imperfectas.

Tenemos, por ejemplo, dos frases perfectas, una del  $2 \times 8$  y otra del  $4 \times 8$ :



Si el compositor combina el capital de la menor con el caudal de la mayor, nos dará esto:



Y si, al revés, combina el capital del  $4 \times 8$  con el caudal del  $2 \times 8$ , nos presentará esto:



Quiero repetir que no soy el inventor de las frases imperfectas. La colocación sistemática de las líneas divisorias las sacó a la luz del día. Las reconocí y las bauticé. No tenían nombre. Si al lector no le gusta el nombre que les he puesto; si la voz «imperfecta» trae a su memoria el sentido — muy distinto — con que la emplearon antiguos tratadistas, puede darles el nombre que más le guste. Lo importante es reconocer el hecho.

Otro ejemplo, con el orden ternario. Tenemos dos frases perfectas, una del  $3 \times 8$  y otra del  $6 \times 8$  ternario:



El músico toma el capital del  $3 \times 8$  y le añade el caudal del  $6 \times 8$ , así:



Y a la inversa, el capital del  $6 \times 8$  y el caudal del  $3 \times 8$ , así:



Estas combinaciones, que aquí ejemplificamos con frases de corcheas, pueden hacerse con caudales y capitales de todas las formas y de todas las unidades simples.

Es posible que la lectura del párrafo precedente no alcance a estimular la imaginación del estudioso lo necesario para prever la variedad y rareza de las combinaciones que consiente la mezcla de formas. No nos internemos más, por ahora. Los ejemplos que nos dejaron los compositores desfilarán en seguida para dar consistencia a la nueva adquisición. Una vez conocida y sentida la frase imperfecta bajo sus figuraciones y aspectos más inmediatos, habrá llegado el momento de avanzar.

## LA FRASE

Las rápidas consideraciones del párrafo anterior, sumadas a la experiencia técnica adquirida en el examen de tres centenares de melodías formadas con frases perfectas, permitirán al estudioso que nos sigue adentrarse en el conocimiento de la frase imperfecta, hecho antiguo en la práctica, ahora por vez primera presente en la teoría.

Antes de pasar a los ejemplos, necesitamos detenernos en aquellas fórmulas que propusimos al principio de la primera parte y que han aparecido sin mayores comentarios a continuación del título de cada forma. Ha llegado la ocasión de ahondar en su sentido.

Dijimos que cada cifra indicaba el número de pies que entraban en cada compás y que los guiones intermedios significaban, si dos, pies binarios, si tres, pies ternarios, así:

- $1 = 1$  representa el  $2 \times 8$  ó  $2 \times 4$ , etc.
- $1 \equiv 1$  representa el  $3 \times 8$  ó  $3 \times 4$ , etc.
- $2 = 2$  representa el  $4 \times 8$  ó  $4 \times 4$ , etc.
- $2 \equiv 2$  representa el  $6 \times 8$  ó  $6 \times 4$ , etc.

Ahora la frase imperfecta nos da nuevas relaciones. El primer compás puede tener un pie y el segundo dos pies; entonces,  $1 = 2$ . O a la inversa; luego  $2 = 1$ .

Útil es esto para anticipar aquí el plan de esta parte. Observemos el cuadro de todas las combinaciones teóricas posibles de cada compás con los otros. Veremos, entre paréntesis, las cuatro formas perfectas que hemos estudiado. Las demás cifras corresponden a las formas imperfectas que vamos a estudiar.

(1 — 1)	2 — 1	3 — 1	4 — 1
1 — 2	(2 — 2)	3 — 2	4 — 2
1 — 3	2 — 3	(3 — 3)	4 — 3
1 — 4	2 — 4	3 — 4	(4 — 4)

En este cuadro hemos extremado la síntesis. Cada fórmula se da tanto a base de pies binarios como de ternarios. En el primer caso lleva dos guiones ( $1 = 1$ ) y en el segundo caso tres ( $1 \equiv 1$ ). Además, cada fórmula puede aparecer escrita a base de cualquier unidad simple.

Tenemos, pues, entre perfectas e imperfectas, diez y seis formas binarias y otras tantas ternarias. Hay además la posibilidad de que aparezcan yuxtapuestos capitales de las binarias con caudales de las ternarias y viceversa. Una escuela europea de las últimas décadas auspicia la mezcla de pies binarios y ternarios. Con sus ejemplos rompe una tradición de muchas centurias (1). De esto hablaremos en capítulo especial. Fuera del radio de influencia de esos teóricos, la mezcla de ambos órdenes no se da sino como rarísima excepción.

Las frases perfectas (1-1, 2-2, 3-3 y 4-4) binarias y ternarias, son, parece, las más antiguas. Creo que constituyen la prístina base de la música mensural. Las dos menores han servido para la expresión de más de la mitad de las ideas musicales propiamente dichas que se hayan concebido. Las dos mayores, perfectas, que aparecen más raramente, son también antiguas.

En la música culta europea la expansión de las frases imperfectas es más moderna; y pertenece a los últimos cincuenta años la tendencia a eludir toda clase de formas simétricas.

La aparición de la frase imperfecta en la música de cualquier pueblo que cultiva el canto mensural, y en los cancioneros populares, ni es extraña ni debe extrañar. Sus combinaciones más accesibles (1-2 y 2-1) pueden ser «ideas elementales», puesto que resultan de la fusión de elementos que brindan inmediatamente al compositor las frases perfectas más usuales (1-1 y 2-2).

Nada podemos añadir sin antes ilustrar al estudioso, con abundantes ejemplos, sobre la naturaleza y aspecto de las frases imperfectas.

Didácticamente, debemos abandonar el orden del cuadro anterior y presentar las nuevas formas de frase en el siguiente orden:

1 - 2

2 - 1

2 - 4

4 - 2

Primero en su aspecto binario, después en el ternario. Las otras combinaciones, más raras, seguirán a continuación, y en cuanto a las que no han aparecido en la práctica, como el 1-4 y el 4-1, nos conformaremos con la mención de su posibilidad.

(1) Postula la yuxtaposición de binarios y ternarios aun dentro de cada compás, con lo que llega a obtener compases de numerador impar ( $5 \times 8$ ,  $7 \times 8$ , etc). Esta escuela se atiene al caótico sistema de las líneas divisorias tradicionales.

## RELACION 1 - 2

### A) PIES BINARIOS

#### **1 = 2, 2 + 4 x 8**

Cada vez que tenemos que atribuir a un modesto pie binario de corcheas la capacidad de llenar todo un compás para cumplir en él la función capital o caudal, presumimos la resistencia del estudioso.

Esa resistencia proviene de la falsa idea de que un pie de corcheas o de semi-corcheas es demasiado breve para integrar el cuerpo de un compás, y de que apenas se le puede conceder la posición y el valor de una anacrusis.

Al tratar del  $2 \times 8$  dijimos que no era así. El pie de corcheas, o el de cualquier figura menor, no es un pie breve ni un pie largo; es simplemente un pie. Todos los músicos le reconocen la función capital tan pronto como lo ven escrito con negras, y lo han anotado cien veces en el compás de  $2 \times 4$ . Se trata de una prevención de origen puramente gráfico.

Esta frase imperfecta que da la relación  $1 = 2$ , está compuesta, como hemos dicho, por el capital del  $2 \times 8$  y el caudal del  $4 \times 8$ . En el período se comporta generalmente como el  $2 \times 8$ , es decir, se presenta ocho veces. Examinemos algunos períodos enteros para que se vea su comportamiento en ellos.

En cuanto a las cifras del compás, la cuestión se resuelve como vimos: un compás de dos corcheas,  $2 \times 8$ ; otro compás de cuatro corcheas,  $4 \times 8$ ; en síntesis,

$$\begin{array}{c} 2 + 4 \\ 8 \end{array}$$

Es decir que, el cifrado de estas frases imperfectas resulta igual al del fraseo irregular de perfectas. En realidad, pudimos avanzar más en la caracterización de las estructuras por medio del cifrado. Hoy nos parece que habría sido preferible distinguir la yuxtaposición de frases perfectas de distinto tamaño poniendo los compases uno al lado del otro, sin abreviar, así:

$$\begin{array}{c} 2 + 4 \text{ y } 4 + 2 \text{ ó } 3 + 6, \text{ etc.} \\ 8 \quad 8 \quad 8 \quad 8 \quad 8 \quad 8 \end{array}$$

Y de ese modo hubiésemos podido reservar la síntesis para la frase imperfecta

y sus combinaciones. Quede esto como simple sugestión para una mejora futura. De todas maneras, es prácticamente imposible distinguir todas las estructuras de frases y períodos con un cifrado especial para cada caso, porque se agotan las combinaciones de cifras. Se verá cuando avancemos. Por otra parte, nuestra preocupación por el compás es una concesión al pasado; el sistema que proponemos, aplicado en toda su extensión, hace innecesarias las cifras del compás al adoptar la unidad simple única.

294-295). Oigamos bien, a ver si, en efecto, la corriente se detiene una vez

294) Beethoven. Son. op. 49, N° 2.  
Tempo di Minuetto, ex 3 x 4 an.



295) Beethoven. Son. op. 31, N° 3.  
Minuetto, mod. graz., ex 3 x 4 an.



consumidas las notas de cada pentagrama. Se comprueba que sí, porque todas las frases reproducen con ligeras variaciones el diseño de la frase inicial. Cada pentagrama, pues, contiene una frase. El principio invariable de que toda idea tiene dos puntos de comprensión, uno capital y el otro caudal, se aplica aquí de nuevo inflexiblemente, y como cada línea divisoria cae antes de cada punto, tenemos ahora frases cuyo capital dura la mitad del caudal correspondiente.

Hubiéramos querido presentar ejemplos en que los pies capitales aparecieran en estado fundamental (dos corcheas) como en las cuartas frases de esas dos melodías; pero en todo el siglo pasado, que nos dió la mayor parte de los ejemplos, el pie puntillado, para esta forma, fué una verdadera epidemia.

Apenas merece detención, la bella frase pseudo-semiacéfala que presenta el minué de la Sonata op. 31 en el tercer pentagrama.

296). Beethoven cultivó esta forma con mucha asiduidad. Había entendido que para escribir frases de minué bastaba con poner las cifras del  $3 \times 4$ , y creía que poniéndolas hacía minués. En casos como los que acabamos de ver, ni siquiera le resultaron ternarios, pues está a la vista que sus minués gastan pies binarios. Demostró constancia en la disposición de las frases en el compás: dejaba el pie capital afuera, en el alzar, como anacrusis, y ponía la cauda de dos « tiempos » en el

296) Beethoven. Son. op. 106,  
Scherzo, Assai vivace, ex  $3 \times 4$  an.



cuerpo de su compás de  $3 \times 4$ ; añadiéndole a éste el capital de la frase siguiente, un « tiempo », contaba tres. El procedimiento tiene antecedentes entre los clavecinistas.

Como es sabido, Beethoven hizo minués también en el verdadero  $3 \times 4$ , esto es, con un pie de negras en cada compás.

El *scherzo* precedente es un modelo de sencillez y claridad. En la última frase, llena el capital con una sola nota que, por sobre el silencio, presupone la contracción de las dos corcheas. Omitió, por artificio, la séptima frase.

El estudio que dedicamos antes a las funciones capital y caudal tuvo por objeto instruir al estudioso en el reconocimiento sonoro y gráfico de esos elementos de combinación. En todos estos ejemplos el lector tiene a la vista modelos típicos de capitales y de caudales, unidos, por espontánea concepción de los autores, en cada una de esas frases de articulación desigual que hemos llamado imperfectas. Inne-

gable el capital, innegable el caudal, no se puede desconocer la frase que engendran.

297-298-299-300). Creo que podemos reducir los ejemplos a las cuatro primeras frases. Hemos dicho que la grandeza de una melodía estriba principalmente en las altitudes, en la combinación de altitudes. Con esos ejemplos a la vista, con los precedentes, con los siguientes, habrá que convenir en que tenemos razón. Esta forma se encuentra en la música europea culta, como se ve, y es corriente en algu-

297) Beethoven. Son. op. 54. In tempo di minuetto, ex 3 x 4 an.



298) Schumann. Kreisleriana, II, Più animato [que molto], ex 3 x 4 an.



299) Moszkowski. In tempo di minuetto, Moderato, ex 3 x 4 an.



300) Schumann. Carnaval, Chiarina, Passionato, ex 3 x 4 an.



nos antiguos cancioneros populares y aún entre los de ciertos aborígenes superiores, según demostraremos en otra obra.

Los compases capitales de los cuatro ejemplos son iguales. Su fisonomía y su sonoridad deben ser familiares al lector que los haya examinado en tantos casos análogos que presentamos al tratar el  $2 \times 8$ . Los compases caudales son sencillos y claros: doble contracción en unos; simples terminaciones femeninas a base de negras en otros; prolongación del punto grávido con puntillo o ligadura hasta la anacrusis de la frase siguiente, en fin, todos los detalles característicos de la función caudal. Solución precedida de conflicto; es decir, frase.

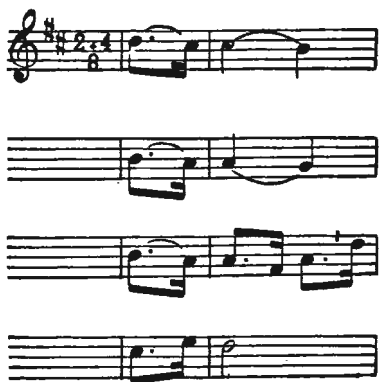


301). Chopin da la fórmula puntillada invertida en la primera frase; luego se desliza por el sendero común. Entresacamos ese fragmento del Allegro Maestoso; después de las reproducidas aparecen frases de otras formas.

301) Chopin. Polonesa-fantasia,  
Allegro maestoso. ex 3 x 4 t.



302) Schubert. Lob der Thränen,  
Lento m. non troppo, ex 3 x 4 an.



303) Verdi. Un Ballo in Maschera,  
Andante, ex 3 x 4 an.



302-303). Schubert y Verdi coinciden en primorosos detalles al llegar a la tercera frase. Podría pensarse que en esa frase la corriente no se detiene al tocar el segundo pie, pero sí, se detiene. En ambos casos ese compás caudal es compuesto. La terminación femenina resulta «compleja» porque la nota caudal — *la* en uno, *re* en el otro — se repite precedida de semicorchea (un simple juego de resonancias con el puntillado del capital); y el compás es «compuesto» porque además de la terminación cabe en él la anacrusis de la frase siguiente, en los dos casos articulada mediante el mismo juego de puntillos. Véase algo parecido en los caudales primero y tercero del ejemplo 309); y algo idéntico en el 306).

Hasta ahora los autores habían coincidido en dejar fuera, en el alzar, el primer pie. Para que ni siquiera una vez la teoría tradicional acertara en el mismo procedimiento, Chopin escribe su melodía encerrando toda la frase en un compás.

304-305-306-307). Una polonesa de Chopin, un minué de Mozart, otro de Beethoven y una variación del mismo autor, nos muestran el pie capital subdividido. El primer compás de esas frases se enriquece de altitudes. En la polonesa la subdivisión aparece en las frases pares; en el minué de Mozart, en las impares. En el de Beethoven se ve otra vez la cauda compuesta de la tercera frase, articulada del mismo modo que las melodías de Schubert y Verdi que acabamos de examinar.

304) Chopin. Polonesa, op. 40,  
Nº 2, Allº maest., ex 3 x 4 t.



305) Mozart. Sonata Nº 9,  
Minuetto II, ex 3 x 4 an.



306) Beethoven. Sonata op. 22,  
Minuetto, ex 3 x 4 an.



307) Beethoven. 33 Variaciones,  
Moderato, ex 3 x 4 an.



El lugar en que cae nuestra línea divisoria está determinado por las notas grávidas o puntos de compresión. El estímulo, como se ve, es sonoro, propia y estrictamente musical; no gráfico, ni siquiera rítmico, porque el «acento de comprender» resbala sobre varios pies, si es preciso, en busca de su asiento. Este principio general de los dos puntos de compresión, proporciona idéntico tratamiento a todas las ideas musicales que estudiamos. Las líneas caen siempre «en un lugar fijo», y entre ellas quedan aislados esos dos trozos, los compases, revelando a la observación sistemática una función definida, sea cual fuere la forma en que aparezcan.

308). La melodía de la Sonata n° 5 nos muestra las frases segunda y cuarta con el pie capital contraído. Debemos oír mentalmente una segunda percusión: sol-(sol), y al final, do-(do).

309). El vals alemanda del Carnaval, tiene todas las frases pseudo-semiatéticas, la tercera y la cuarta con cauda femenina. Hago notar que en esta obra, más adelante, estas frases pasan a segundo plano y aparece arriba una melodía en el verdadero  $3 \times 4$ .

308) Mozart. Sonata N° 5,  
Allegro, ex  $3 \times 4$  an.



309) Schumann. Carnaval,  
Molto vivace, ex  $3 \times 4$  t.



310) Mozart. Sonata N° 7, II, Andante  
cant..., ex  $3 \times 4$  an.



310). Rico y complicado es el *andante cantabile* de Mozart. Tres capitales subdivididos y el cuarto con doble subdivisión. Las terminaciones llanas o femeninas aparecen considerablemente enriquecidas y las frases segunda y cuarta, debido a la prolongación de los sonidos precedentes, son pseudo-semiacéfalas.

Todos estos detalles de estructura, típicos de la función capital o de la función caudal, confirmarán al estudioso que nuestro análisis melológico es exacto. En las frases perfectas, donde no cabían dudas, vimos esos mismos recursos en la misma posición y con el mismo sentido que ahora.

Hemos visto hasta aquí, cómo un pie de corcheas desempeña la función capital en frases téticas, es decir, en frases que empiezan detrás de la primera línea divisoria.

Casi todas las frases  $1 = 2$  fueron escritas por los autores en el compás de  $3 \times 4$ . Es necesario comprender que la teoría tradicional no da ningún recurso lógico para escribirla con precisión, y por eso los compositores han adoptado generalmente el compás menos violento. Unos la escribieron encerrando los tres pies en cada compás; otros — la mayoría — dejaron afuera, como anacrusis, el primer pie, el pie capital. La relativa constancia de esta última manera, ha acostumbrado a los lectores músicos a sentir ese pie como anacrusis. Nosotros afirmamos que constituye el compás capital.

En los últimos tiempos, los compositores han preferido la corchea para el oficio de unidad simple, centro de una relación de valores (la negra es contracción, la semicorchea subdivide); pero este descenso hacia la figura relativa menor se olvidó de arrastrar consigo todo el engranaje de compases que, no obstante la confusión de siempre, coincidían algo mejor con la negra, cuyo predominio se acentuaba cuando se establecieron nuestros compases actuales tradicionales. El vínculo de la negra con la noción «unidad de tiempo», sumado al prejuicio de que *no pueden formarse compases de un tiempo*, sobrevivió a la supremacía práctica de la corchea, y así se explica que nadie pensara en llenar un compás con dos corcheas, vale decir, con un tiempo. Dos corcheas, pues, resultarían parte de un compás; situadas al principio, no podían ser otra cosa que anacrusis.

La relación entre la negra y el compás tampoco fué clara nunca para la teoría tradicional; por eso la confusión se hizo más densa desde que empezó a predominar el descenso a la corchea.

Si el cambio de unidad hubiera acarreado la correspondiente modificación de los cifrados, todos los denominadores 4 habrían descendido al 8. No ocurrió así. Se comprende, entonces, que nuestro plan metódico haya tenido que conceder gran vigencia y actividad a casi toda la serie del 8. Las dos negras del viejo  $2 \times 4$  pasaron a ser dos corcheas, pero el compás, que debió acompañarlas convertido en  $2 \times 8$ , subsistió intacto para aquéllas y para éstas. Las cuatro negras del  $4 \times 4$  cedieron su predominio a las cuatro corcheas; su compás debió haber cedido al  $4 \times 8$ , pero no. Las cuatro corcheas fueron medidas en el otro compás, en el de  $2 \times 4$ , porque cuatro corcheas «son dos tiempos». El  $6 \times 8$  binario, tres pies de corcheas, fué absorbido por el  $3 \times 4$ , que vivía para el viejo pie de negras; y el  $8 \times 8$  entró en el  $4 \times 4$ . El orden ternario fué menos infortunado debido al misterioso establecimiento del  $6 \times 8$ ; pero, aunque éste se salva comúnmente, los músicos confunden todas las formas ternarias.

La anacrusis es una especie de trampolín desde el cual la corriente salta hasta el punto capital. Se ha observado muy bien que su eliminación deja intacta la

idea (1). Claramente se puede comprobar que, en estos casos 1 — 2, la eliminación del primer pie sacrifica la idea al extremo de dejarla reducida a su terminación. Es indudable que si a una frase le sacamos el «cuerpo» queda la «cola» solitaria.

Vano es insistir en que ese pie es anacrusis. Nuestra pregunta es la misma siempre: ¿anacrusis de qué? Si es anacrusis, falta el «cuerpo» de la frase, y entonces el compás caudal viene a ser la solución y el desenlace de... nada.

Pero si alguna duda resistiera a estas explicaciones de nuestra interpretación, no podrá sobrevivir a la comprobación de este nuevo hecho: *la frase 1 — 2 se presenta muchas veces con anacrusis*. Es decir, con anacrusis del capital, que es el pie de corcheas.

311) Haydn. Sinfonía N° 14,  
Adagio, ex 3 x 4 an.



Errata: el primer *fa* es becuadro.

311). He aquí, en esta melodía de Haydn, bien ilustrada la cuestión. El pie *re-fa* es el compás capital; lo precede la anacrusis *la* con su típico salto de cuarta, y lo remata una clásica cauda femenina:

En los ejemplos anteriores de esta forma hay muchas anacrusis, pero son internas y han de haber pasado inadvertidas; ahora son iniciales y habrá que reparar en ellas. Por supuesto, es necesario deshacer la azarosa escritura de los autores.

Este curioso y expresivo período de Haydn, cuyas seis frases entresaco del *adagio*, aparece escrito por el autor de manera desconcertante: la anacrusis y el pie binario del capital, unidos por la barra de corchea parecen, en el original, un pie ternario; después sigue la línea divisoria. La cauda de una frase y el capital anacrúsico de la siguiente llenan cada compás de 3 x 4.

(1) Sobre imaginarias «anacrusis esenciales» hablaremos más adelante.

312). Schubert repite el anterior caso de la frase 1-2 con anacrusis; y todos los pensamientos reproducidos repiten la fórmula.

El conflicto capital está a cargo de un pie normal de corcheas; las terminaciones, de doble extensión, producen fórmulas masculinas, con alargamiento de puntillo, y fórmulas femeninas con ligadura hasta la nota llana. Unas y otras interrumpen la corriente al tocar la corchea que, al final de cada pentagrama, articula la anacrusis de la frase inmediata.

No me cansaré de insistir en que ese pie capital no es breve, Es, sencillamente,

312) Schubert. Sonata op. 53,  
Con moto, ex 3 x 4 an.



un pie, ni largo ni corto. La voz reguladora lo hará más lento o más rápido. La figura con que está escrito no indica, por sí misma, velocidad alguna.

Acabamos de verla en un *adagio*; la tenemos a la vista *con moto* y en seguida la veremos con la indicación *vivace*.

Ante esta melodía — algunos de cuyos giros recuerdan demasiado los de la anterior— Schubert adopta el mismo procedimiento de escritura que aplicó Haydn a la que acabamos de ver.

Tres nuevos ejemplos de frase 1 = 2 dejarán suficientemente ejemplificada la cuestión de la anacrusis que precede al pie capital.

313). Chopin nos da un vals. Por lo visto creía que poniendo el compás de  $3 \times 4$  bastaba para producir esa especie; y ya dijimos, al hablar del minué, que no. Cada cifra de compás de la teoría tradicional sirve para varias formas distintas, pues nunca consiguió establecer relación fija entre las formas y los compases.

313) Chopin. Vals brillante, op. 34,  
Nº 1, Vivace, ex  $3 \times 4$  an.



314) Wagner. Tristán e Isolda,  
Tema del mar, ex  $3 \times 4$  an.



315) Grieg. Lied des Freiers,  
Nº 10, Allegretto, ex  $3 \times 4$  an.



314-315). Wagner y Grieg dejaron también esos claros ejemplos. Este último concibió la anacrusis con duración de semicorchea.

El vals y el lied fueron escritos en compás de  $3 \times 4$ . El lied tenía aspecto de pseudoacéfalo; precedidos de silencios, la anacrusis y el capital llenaban el primer compás. Nos propusimos poner sobre el pentagrama los silencios eliminados, como en esa reproducción de la melodía de Grieg. Desgraciadamente, los hemos omitido en algunos casos.

## 1 = 2, 2 + 4 x 16

La frase  $1 = 2$ , que hasta ahora hemos visto siempre escrita a base de corcheas, puede ser anotada con cualquier otra figura, como sabemos; pero no es fácil hallar ejemplos. Ya hemos dicho que los compositores no se apartan mucho de la corchea, que es la unidad simple central. En el caso que tratamos no tenemos ejemplos de negras pero sí de semicorcheas.

Semicorchea = 16; un compás contiene 2; el otro 4: en consecuencia  $2 \times 16 + 4 \times 16$ . Simplificado,

$$\begin{array}{c} 2 + 4 \\ 16 \end{array}$$

316). A Donizetti le debemos esta curiosidad. Como en la serie de las corcheas fué adoptado el  $3 \times 4$ , cayó aquí el autor en el  $3 \times 8$ . Y el pie inicial de semicorcheas, verdadero «cuerpo» de la frase, quedó, como de costumbre, antes de

316) Donizetti. La hija del reg.,  
Allegro vivace, ex 3 x 8 an.



la primera línea. La ceguera tradicional tiene ahora más motivos que nunca para ver una anacrusis en el capital. ¡Es un pie de semicorcheas! No puedo decir más; para mí es como si fuera un pie de redondas.

Véase si son o no son frases las que contiene cada pentagrama. Sin duda empiezan y terminan en cada uno; luego, son frases. Y entonces tienen sus dos puntos de comprensión. Con una línea divisoria en cada uno cerramos sus dos compases y el hecho es alcanzado por nuestra ley general.

La misma frase final, que aquí parece de tan raro aspecto, contiene la simple contracción del pie capital que hemos visto tantas veces. Hay que doblar mental-



mente el *la* escrito. Añadamos que en esta melodía, después del semiperíodo reproducido, intervienen frases de otra forma.

317-318). Vamos a presentar, para más eficaz ilustración dos períodos enteros de Beethoven y Haydn.

Vimos que Beethoven dió muchas veces en la frase  $1 = 2$  y ofrecimos varias

317) Beethoven. Andante,  
ex  $3 \times 8$  anacrúsico.



318) Haydn. Sinfonía N° 14,  
Andante, ex  $6 \times 8$  an.



muestras escritas con corcheas. Ahora se le ocurrió al maestro escribirlas con semicorcheas. Nuestro método ha descubierto su verdadera forma.

Lo mismo podemos decir del *andante* de Haydn. Se ve en la cuarta frase la contracción que notamos en la melodía de Donizetti, y en la séptima la cauda llena que vimos varias veces en la serie de corcheas. Recuérdense los ejemplos 302) y 303).

Haydn escribió su melodía en  $6 \times 8$ ! El capital inicial afuera. Y dentro del compás de  $6 \times 8$  lo siguiente: el caudal de la primera frase, el capital y el caudal de la segunda, y el capital de la tercera. Nada más!

## B) PIES TERNARIOS

### **1 ≡ 2, 3 + 6 x 8**

Nuestro sistema es realmente un sistema porque sus principios se aplican a variadísimos hechos con idéntico resultado. Hay una ley que rige la creación de las ideas musicales propiamente dichas. La confusión introducida en la imagen gráfica por la notación tradicional había impedido descubrirla. La inflexible aplicación de nuestro método de análisis ha producido un desfile de formas, técnicamente desconocidas, empíricamente realizadas.

Ninguna de las formas, aislada, por muchos que sean los ejemplos presentados, basta para consolidar el método. A la masa de casos analizados está confiada la imposición del procedimiento.

Se ha visto ya cómo cada frase de cualquier unidad tiene su igual en las de otras unidades, y cómo las formas del orden binario encuentran sus gemelas en el orden ternario.

319) Massenet. Manón.



La frase  $1 = 2$  (recuérdese que los dos guiones intermedios significan el orden binario), es decir el  $2 + 4 \times 8$ , etc., tiene su correspondiente en el  $1 \equiv 2$  (ternario), esto es, en el  $3 + 6 \times 8$ , etc.

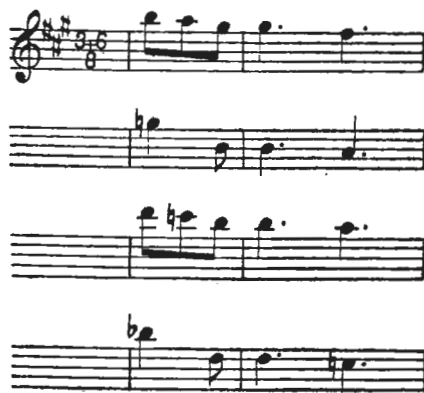
319). Este conocido trozo de Massenet nos pone en contacto con la frase  $1 \equiv 2$ , que, como se sabe, contiene un pie ternario en el compás de conflicto y dos pies ternarios en el compás de reposo.

Las tres corcheas son, en esta forma, todo el capital; no porque sean tres ni porque sean corcheas, sino porque establecen una corriente que halla su nota grávida terminal en el *sol* puntillado. (Por omisión falta el puntillo en la segunda frase.) Se aíslan, así, en la función capital. Muchas melodías del  $3 \times 8$  nos mostraron idéntico proceder: 107) y 108), segundas frases; 109) y 110) cuartas frases; 111) primera y tercera. Pero éstas clausuraban el pensamiento en otro compás de  $3 \times 8$ . Aquí, en cambio, el segundo es doble; exactamente la función caudal del  $6 \times 8$ . En la página 137 pueden verse varios caudales idénticos.

320-321). Franck y Wagner nos proporcionan dos claros ejemplos de frase  $1 \equiv 2$ . Los capitales típicos, simétricos, y los caudales llanos absolutamente limpios y regulares dan claridad al sentido y eficacia a los ejemplos.

322). A la inversa, Beethoven recurre a complejas fórmulas de subdivisión en este *adagio*. El pie capital aparece con dos unidades subdivididas y los compa-

320) Franck, Son. p. viol. y piano,  
1. Allegretto ben mod., ex  $9 \times 8$  an.



321) Wagner. Tetralogía,  
Ritmo guerrero, ex  $9 \times 8$  an.



322) Beethoven. Son. op. 22.  
Adagio... ex  $9 \times 8$  an.



ses caudales segundo y tercero están enriquecidos por adornos o anacrusis. Se ven, además, dos frases pseudo-semiacéfalas.

Los tres autores escribieron sus melodías en  $9 \times 8$  dejando afuera el primer pie. Uno de los recursos usuales. Al final de la melodía, el último caudal tiene forzosamente que tener un pie más, silencios equivalentes, por regla general.

Error por error, si se hubiera extendido este criterio al binario, habríamos visto las melodías  $1 = 2$  escritas en  $6 \times 8$  bin., pero no; se adoptó el  $3 \times 4$ , que es el pie de negras, porque la teoría tradicional ignora la tripodia binaria.

## RELACION 2 - 1

### A) PIES BINARIOS

### **2 = 1, 2 + 4 x 8**

Pasemos a examinar las relaciones inversas. La forma  $1 = 2$ , que vimos en las páginas 239 a 251, tiene corto el conflicto y larga la solución: el capital del  $2 \times 8$  (un pie) y el caudal del  $4 \times 8$  (dos pies). La  $2 = 1$ , tiene largo el conflicto y corto el reposo: el capital del  $4 \times 8$  (dos pies) y el caudal del  $2 \times 8$  (un pie).

En el capítulo dedicado al  $2 \times 8$  vimos que un pie solo, escrito con corcheas (o con cualquier otra figura) era capaz de llenar el compás de conflicto; en el capítulo del  $2 \times 4$ , vimos el mismo pie solo, esta vez de negras, llenando el capital — y cree-

323) Dvorák. Danzas eslavas, N° 3,  
Allegro scherz., ex 3 x 4 t.



mos — sin reservas del lector. Pero en uno y otro capítulo comprobamos además que un pie *era capaz de llenar por sí solo el caudal*.

Ahora tenemos a la vista el común capital de dos pies, seguido de un caudal que contiene un solo pie.

323). El grupo de sonidos que constituye la función capital, y el que integra la función caudal, son elementos que tienen vida independiente en el alma del compositor. Así se explica que el artista pueda tomar capitales de cualquier forma y unirlos a caudales de cualquier otra.

¿ Cuántos pies tiene esa melodía de Dvřrřk, que es  $2 = 1$ ? Tres. ¿ Y cuřntos pies tienen las del  $1 = 2$  que hemos visto? Tres tambiřn. Y entonces, ¿ por quř esta del  $2 = 1$  no puede ser  $1 = 2$ ? Porque la lınea divisoria no se pone en cualquier parte, donde se nos ocurre; cae exactamente antes de los puntos capital y caudal. El capital se distingue sin dificultad porque con ęl empieza la melodıa; el caudal se siente como apoyo conclusivo de la corriente melıdica. Para un oıdo experimentado no hay error posible. Nuestro mřtodo se origina en el hallazgo de esos dos puntos grřvidos que estřn en todas las ideas musicales propiamente dichas. Descubierta la ley, las formas se tornan « visibles » mediante adecuado tratamiento grřfico.

Dvřrřk adoptıo para su melodıa el compřs de  $3 \times 4$ . De ese modo, toda la fra-

324) Mompou. Gitanes I,  
[Indica «3» sin lıneas div.]



se quedıo encerrada en el compřs, y el punto grřvido caudal, lo mřs vigoroso y pesado de la melodıa, fuę a situarse en el tercer « tiempo », que tiene fama de « dębil ». o por lo menos, que no es fuerte. Lıgicamente, el autor le pone encima un signo de acentuaciıon. Este signo debe su razıon de ser a la mala colocaciıon de las lıneas divisorias y concurre a reemplazarlas.

324). He leıdo y oıdo mucho contra las lıneas divisorias de la teorıa tradicional. Rencillas de cınyuges. Cuando llega el momento de escribir, el compositor se abraza a sus viejas lıneas amorosamente. Federico Mompou, menos resignado y mřs agresivo, se rebelıo algunas veces contra los compases tradicionales. Oıa con precisiıon los acentos naturales y no hallaba en el repertorio de la teorıa en uso el compřs adecuado.

En el caso de la melodıa que reproducimos decidiıo el autor eliminar las lıneas

y colocó un número 3 después de la clave. Ese 3, la antigua « perfección », actual símbolo de confuso « ternario », parece indicar que el autor sentía una división cada tres « tiempos », y es cierto. Las frases reproducidas tienen tres « tiempos »; según nuestro método, tres pies ternarios, dos en función capital y uno en función caudal. Son imperfectas. Y como la teoría tradicional desconoce este hecho, la indecisión de Mompou se explica sin más.

Se trata de imperfectas  $2 = 1$ , con caudas femeninas. El acorde final admite tres interpretaciones, por lo mismo que el autor no pudo escribir lo que pensaba: o es una frase a base de contracciones, o es el caudal de los tres pies anteriores que, por equívoco pasarían a ser capitales, o es percusión final fuera del período. De estos dos últimos casos hablaremos más adelante.

En cuanto a las cifras del compás,  $2 + 4 \times 8$ , parece que en este caso otra vez convendría la inversión  $4 + 2 \times 8$ , puesto que el compás mayor está adelante. Desde luego, a mí también me parece que armoniza mejor con el hecho. Por espacio de varios años me entretuve en manejar las cifras poniendo en primer término la mayor o la menor, según el caso, y hasta mandé hacer los clisés para tomos que seguirán a éste. No hago cuestión; es lo mismo y no tiene importancia. Ultimamente di en la idea de reducir el número de fórmulas temeroso de confundir al estudiante. Decidí que, cuando alternaran en la frase compases cortos y largos, la cifra menor debía ir siempre adelante. Si pudiéramos dar una fórmula de compás a cada forma de frase o de fraseo, facilitaríamos la comprensión; pero no es posible. Fatalmente, varias formas y combinaciones deben llevar la misma fórmula de compás. Esta,  $2 + 4 \times 8$ , ha sido aplicada ya a todas las combinaciones de las frases perfectas  $2 \times 8$  y  $4 \times 8$ .

Al tratar esta alternativa de perfectas grandes y pequeñas en la página 211, hablé del asunto con alguna extensión. Allí se trataba de la combinación de frases perfectas de distinto tamaño. La perfecta, como tal, tenía sus dos compases iguales, pero al admitir la vecindad de otras frases, también perfectas, más largas o más cortas, en el mismo período, impedía el compás único. Reconocí entonces que esos hechos pudieron distinguirse poniendo uno al lado de otro los dos cifrados, con lo cual habríamos reservado la síntesis para los casos que nos ocupan ahora.

Aquí el fenómeno es distinto. Los compases desiguales aparecen, no en el período, sino dentro de la frase misma, y además en el período, como es natural. La síntesis  $2 + 4 \times 8$  representa con bastante propiedad la fusión de los compases desiguales en la frase, pero no puede dársele en propiedad exclusiva a tal o cual forma. Páginas atrás la atribuimos a la imperfecta  $1 = 2$ , la estamos aplicando a la  $2 = 1$ , y nos esperan numerosas combinaciones que la necesitan. Por eso, porque el compás no puede caracterizar la frase y sus combinaciones, hemos propuesto este otro juego de cifras:  $1 = 2$ ,  $2 = 1$ , etc. Estos números corresponden a los pies de cada compás y, bien entendido que los pies son lo que son escritos con cualquier figura, prescinden de los denominadores tradicionales.

325). No obstante la complejidad de las fórmulas empleadas, esta melodía de Beethoven destaca bien sus frases. Obsérvese la idea inicial. Contando la última nota, tenemos tres pies puntillados; y la línea divisoria cae después del segundo pie. Ruego volver a la página 243. En los ejemplos 302) y 303), terceras frases, vemos también tres pies puntillados, pero la línea cae después del primer pie. Esta de Beethoven es  $2 = 1$ ; aquellas  $1 = 2$ . Porque es el juego de altitudes, el sentido, lo que define el punto caudal y produce la correspondiente caída de la línea.

325) Beethoven. Sonata op. 110,  
Moderato, ex  $3 \times 4$  t.



326) R. Bossi, Parábola Spirituale,  
V, Molto mosso, ex  $3 \times 4$  ac.



327) Holtei. (Melodía),  
Allegretto, ex  $3 \times 4$  an.



326). Renzo Bossi nos da un interesante ejemplo de pseudo-acéfalas. La frase final define la forma; si no hubiera sido por ella podríamos haber interpretado  $1 = 2$ , con el silencio de negra en el caudal. Fué escrita como acéfala, toda la frase en un compás de  $3 \times 4$ .

327). En cambio C. von Holtei, ante un caso análogo, dejó fuera el primer pie, como anacrusis. Esta melodía de su «Die Wiener in Berlin», es un buen ejemplo de acefalía absoluta.

324). Chopin nos ha dejado este curioso período de frases  $2 = 1$  pseudo-semi-atélicas, excepto la última.

Parece que la forma de frase que estamos estudiando no tiene, en la teoría tradicional, más que un compás posible: el  $3 \times 4$ . Es el que han adoptado los autores, y a pesar de eso (de tener uno solo) se dieron maña para no coincidir en la forma de emplearlo, como vimos en los dos ejemplos anteriores.

Chopin hace algo inverosímil: elige el compás de  $6 \times 4$ . Tal vez no parezca, a primera vista, tan inverosímil. Los demás encerraban la frase entera en el  $3 \times 4$ ;

328) Chopin. Balada op. 23,  
Moderato, ex  $6 \times 4$ .

Chopin habrá encerrado dos. Pues no! ¿Sabe el lector cómo llenó los seis «tiempos» de su  $6 \times 4$ ? Así: la negra caudal de una frase; las cuatro corcheas capitales de otra frase y su correspondiente negra caudal; y otras cuatro corcheas capitales.

Y no se crea que Chopin era menos experto en teoría que los demás, nó. Los otros también han hecho cosas increíbles. Y nada se les puede reprochar. Una vez más: no se trata de compositores ignorantes; se trata de una teoría tradicional, defectuosa y equívoca. Si esa teoría no da normas fijas para la escritura, queda la puerta abierta para las mayores extravagancias.

Ya veremos, más adelante, repetido el procedimiento de Chopin.



## 2 = 1, 2 + 4 x 4

Si la estructura  $2 = 1$ , que hemos visto en corcheas, se nos presenta escrita con negras, tenemos, no una forma nueva, sino un nuevo aspecto gráfico de la misma.

La frase  $2 = 1$ , en negras, contiene dos pies de negras en el capital, es decir, cuatro negras; luego  $4 \times 4$ . Y un pie de negras en el caudal, esto es, dos negras,  $2 \times 4$ . Simplificada la fórmula y con la cifra menor en primer término, llegamos al  $2 + 4 \times 4$ .

329). La melodía de Beethoven que tenemos a la vista merece especial atención. Ha sido hallada y comentada por otros tratadistas, sin exacta visión de su forma, naturalmente.

Su particularidad consiste en que los capitales, cuyo análisis es decisivo para la determinación de la estructura, no nos dan ni una sola vez la negra, que es, sin embargo la unidad simple. Ya hablamos de estos casos en el capítulo «Contracción-subdivisión».

329) Beethoven. Concierto para  
violín, Adagio, ex C t.



El hecho se explica así: el primer capital consta de dos pies de negras contraídos (dos blancas); y el segundo, de dos pies subdivididos (ocho corcheas). Cada blanca es un pie. Contiene la percusión y su respuesta. Cantando *sol*, se oye mentalmente su eco, que es la segunda negra, presa y amordazada en la blanca; cantando *si*, sentimos otra vez la resonancia. El pie binario tiene dos unidades simples. Cuando se contrae, la primera unidad tiene existencia real, sonora; la segunda tiene existencia no real, pensada. Si esas dos blancas fueran un pie de blancas, seguiría a la percusión del *sol*, en lugar de una resonancia pensada, la percusión del *si*. Pero entonces habría que poner el compás de  $2 \times 2$ . Nuestro denominador 4 está indicando que la unidad es la negra, y en tal caso la blanca es siempre un pie contraído. Por la misma razón, las cuatro corcheas de cada grupo, no son dos pies de corcheas ( $4 \times 8$ ) sino un pie de negras subdividido. Cada negra del pie se ha partido en dos. Cantando la frase, se oye resbalar la corriente desde el *do* capital hasta el *sol* que encabeza el segundo grupo, donde está el solo acento del segundo pie, y de ahí al pesado — aunque breve — *re* caudal.

El compás caudal dura la mitad del capital. Apenas el punto caudal recibe la descarga del flúido, se prepara para reanudar el movimiento. Vale la pena convertir esta imperfecta en perfecta (2 = 2) mediante la prolongación de los caudales hasta el valor de dos blancas. Resulta muy bella también, pero más lánguida y desanimada. El autor no quiso eso, sino lo que escribió. Eso sí; dió en atribuirle el compasillo, y su primer compás resultó exacto, pero al avanzar con su división regular, la segunda línea partió en dos el rico capital de las corcheas, y el pesado *re* caudal quedó en el tiempo «débil».

## 2 = 1; 2 + 4 x 16

La forma 2 = 1 nos da también la satisfacción de poder brindar dos lindos ejemplos escritos con semicorcheas.

Semicorcheas; luego, el denominador es 16. Alternan compases de 2 y de 4 semicorcheas; luego, 2 + 4 x 16.

330). Con sus límpidas frases, todas téticas masculinas, esta melodía de Bee-

330) Beethoven. 8 variaciones,  
Nº 8. Allegro, ex 6 x 8.



331) Schubert. Allegro  
scherzando, ex 3 x 8 t.



thoven es particularmente ilustrativa. El paralelismo de las fórmulas es total. Al examinar el Nº 328 anterior, que representa el mismo caso, escrito con corcheas, comentamos la inconveniente adopción del compás de 6 x 4. Beethoven cae en el mismo recurso al elegir el 6 x 8, y la extraña ordenación que da a sus notas dentro del compás es también igual.

331). La melodía de Schubert presenta casi todas las fórmulas de la de Bee-

thoven. Adoptó el compás de  $3 \times 8$ , es decir, que coincide con los que en la serie de corcheas emplearon el  $3 \times 4$ .

Cabe aquí una observación importante. Es necesario tener mucho cuidado en la valoración de los capitales que tienen diseño semejante a los de Schubert, cuando aparecen en tiempos muy vivos, porque puede tratarse de esquemas de adorno anotados con valor propio, y en tal caso ni son capitales ni cantan, pues el canto saltaría de nota caudal a nota caudal. Es decir, que habría que escribir de otro modo para que el canto real de la frase quedara dentro de sus dos compases.

## B) PIES TERNARIOS

### **2 ≡ 1, 3 + 6 x 8**

Tal como el 1 = 2 tiene su forma inversa 2 = 1, el 1 ≡ 2 (ternario) cuenta con el correspondiente 2 ≡ 1.

Consta esta nueva forma, de los dos pies ternarios del 6 × 8 en el capital y del pie último del 3 × 8 en el caudal.

La dificultad de hallar ejemplos estriba en que el campo de la imperfección no es muy conocido por los compositores. La teoría tradicional no arroja luz algu-

332) Dittersdorf. Sinfonía,  
Mi b. M., op. 7, I, ex 6 x 8 an.



na sobre la estructura de estas formas, y yo tengo por cierto que muchísimas veces los autores han rehecho y convertido en perfectas sus melodías imperfectas.

332). Este ejemplo de Dittersdorf, ya citado por otros tratadistas, ilustra el caso. La melodía arranca en anacrusis y corre a través de dos pies ternarios; repo-

333) Schumann. Alb. de Juv.  
Nº 31, Energico, ex 6 x 8 t.



sa en el caudal *do* y en seguida, sin consumir más que un pie, reanuda su marcha en una segunda frase de idéntica fórmula que la primera.

333). Schumann nos dejó este período, concebido en la forma que nos ocupa. Para continuar adoptó distintas estructuras. El problema de la notación se le agravó.

Aquí no podía dejar el primer pie afuera, como en la  $1 \equiv 2$ . Oyó bien el primer compás, adoptó el de  $6 \times 8$  y la primer línea cayó justa antes del *re*; pero la segunda partió en dos el compás capital de la segunda frase.

Retrospección: hemos analizado las relaciones  $1-2$  y su contraria  $2-1$ , escritas a base de corcheas, negras y semicorcheas, en pies binarios y en pies ternarios. Damos así por explicadas las frases que se forman por yuxtaposición de capitales de un pie con caudales de dos pies y viceversa. Nos falta ver las frases en que se funden los capitales de dos pies con los caudales de cuatro ( $2-4$ ) y sus contrarias ( $4-2$ ).

## RELACION 2 - 4

### A) PIES BINARIOS

### **2 = 4, 4 + 8 x 8**

La forma  $2 = 4$ , escrita con corcheas, tiene dos pies en el capital (cuatro corcheas) y cuatro en el caudal (ocho corcheas generalmente contraídas).

334). Schubert nos dejó el ejemplo reproducido. Su conflicto es el del  $4 \times 8$ ; su solución la del  $8 \times 8$ ; luego  $4 + 8 \times 8$ . Ante la limpidez de las frases hay poco que añadir. Se ve y se oye.

334) Schubert. Sonata op. 53,  
Scherzo, all<sup>o</sup> viv., ex 3 x 4 ac.



En son de discrepancia con nosotros se puede tomar en serio el  $3 \times 4$  del autor, nuestro  $6 \times 8$  binario, y escribir frases perfectas acéfalas; pero al examinar las armonías del autor se verá que el punto acéfalo carece generalmente (no siempre) de la vigorosa percusión que da carácter a la acefalía.

No hemos hallado ejemplos de esta relación en el orden ternario ( $6 + 12 \times 8$ ).

## RELACION 4-2

### A) PIES BINARIOS

$$4=2, 4+8 \times 8$$

Sabemos que las frases de cuatro pies por compás son raras y hemos dado las razones en los capítulos dedicados al  $8 \times 8$  y al  $8 \times 4$ . Por eso es también difícil encontrarlas en combinación con los elementos de otras formas, y cuando aparecen, no se reproducen constantemente hasta completar el período, tal como ocurre en las formas perfectas.

No es muy brillante la ejemplificación de estas curiosas combinaciones, y es porque estamos en el campo menos frecuentado por los autores.

335) R. Franz, Widmung, Lied,  
Andante con moto, ex 2 x 4 t.



336) Hugo Wolf, Lied,  
Lento e portato, ex C ac.



Los dos casos que ofrecemos bastarán, sin embargo, para dar cabal idea del hecho.

335-336). Un *andante* de Robert Franz y un *lento* de Hugo Wolf concurren en nuestra ayuda. El primero exhibe los cuatro pies del  $8 \times 8$  en el capital, con el inicial contraído, y los dos pies del  $4 \times 8$  en la función caudal. El segundo presenta la misma forma, con la primera frase pseudo-acéfala y caudas normales. En el primer caudal vemos tres notas *re*, fuera de la corriente: constituyen una resonancia de relleno.

Ambas melodías añaden luego frases de otras formas.

Tampoco pudimos encontrar esta relación a base de pies ternarios.



## RELACION 1-3

### A) PIES BINARIOS

$$1=3, 2+6 \times 8$$

Tenemos que recapitular antes de pròseguir. Estamos viendo cómo los capitales de unas formas se combinan con los caudales de otras, esto es, cómo se articulan las fases imperfectas.

Podemos reproducir de nuevo el breve cuadro de fórmulas que muestra todas las combinaciones perfectas e imperfectas posibles. Destaquemos con negrita las perfectas, y pongamos entre paréntesis las imperfectas que hemos examinado:

<b>1-1</b>	(2-1)	3-1	4-1
(1-2)	<b>2-2</b>	3-2	(4-2)
1-3	2-3	<b>3-3</b>	4-3
1-4	(2-4)	3-4	<b>4-4</b>

(Ya sabemos que cada una de estas fórmulas puede ser binaria o ternaria.)

¿Que nos queda por ver? Ya hablamos de ocho (binarias y ternarias, en varias unidades); a la vista tenemos otras ocho. ¿Y éstas se dan también en la práctica?

Todas las formas imperfectas, excepto la  $1=2$ , son raras. Algunas, como la  $1-4$  y su inversa  $4-1$  parecen inconcebibles debido a la enorme desproporción entre conflicto y solución; otras, la  $2-3$  y la  $3-2$ , la  $3-4$  y la  $4-3$  no aparecen, sin duda porque, en un plano superior, se opone la concepción binaria a la ternaria. Acaso se halle alguna como producto de deformación, pero no corresponde considerarla aquí. Debe recordarse que todo lo escrito hasta ahora se refiere a las «formas», y que más adelante hay otra parte consagrada a la «deformación».

Dejamos, pues, abierta la posibilidad teórica de su aparición normal y vamos a las últimas dos formas del cuadro, que suelen hallarse: la  $1-3$  y la  $3-1$ , en el orden binario y en el ternario. También veremos la  $3-2$ , pero en combinaciones.

De todo lo anterior se infiere que la forma  $1=3$  (binaria) tiene un pie binario en el compás capital y tres pies, también binarios, en el caudal. Esta combinación parecerá zurda y desproporcionada. Como el lector guste. Ahí la tiene a la vista.

337). Existe. Nuestro método se aplica con rigor y la nueva forma sale a la luz. El autor quiso alargar el punto caudal masculino y se adormeció en la blanca antes de caer en el *sol* femenino. Porque todo estriba en eso: son caudas femeninas todas menos cuarta y octava. Si no existiera la caída caudal de la blanca a la corchea; si el último pie no estuviera ligado a la frase anterior, estaríamos en presencia de un simple  $4 \times 8$  con la frase inicial acéfala. No es así porque el primer *sol* es caudal femenino, y el segundo es anacrusis de la frase siguiente. Es innecesario asombrarse porque en seguida vamos a ver otros casos absolutamente inequívocos.

337) T. Passini. Romanza,  
Andante agitato, ex C an.



Esa melodía que llega precedida de una introducción pianística, fué escrita por el autor en el compás de C. Dejó afuera, como anacrusis, las tres primeras notas.

Para mí es indudable que el compositor ha buscado, al adoptar esta forma, un efecto que no consigue con ninguna de las otras. Nótese el «agitato», y al cantar como lo indica, se comprenderá lo que quiso con esa blanca.

Las cifras del compás parecerán extrañas, pero obedecen a un estricto orden lógico. El capital es  $2 \times 8$ ; el caudal insume tres pies binarios de corcheas ( $6 \times 8$ ), más o menos contraídos, en su específica función conclusiva y anacrúsica.

338). Imagino que, ante esta introducción al vals de «Frauen-Liebe und Leben», no habrá reparos que oponer. Ese pie, de tan breve apariencia, es todo el conflicto capital. Se le añade una enorme cola. Tal es la voluntad del autor, netamente expresada; porque el compás de compasillo que adoptó es consecuencia casi obligada de la forma. Si hubiera querido una cauda más breve habría adoptado el viejo  $3 \times 4$  y la estructura  $1 = 2$ . Por lo demás apenas hay que notar que en las frases finales está cortada la prolongación caudal femenina.

338) Franz von Blon. Vals,  
Andante, ex C an.



339) Bellini. Sonámbula,  
Cavatina, ex



340) Rudolf Friml. Rose Marie,  
Chant indien, Mod. ex C an.



339). La cavatina de Bellini añade a los relativamente cortos conflictos, una serie de caudales típicos. Se ven en ellos terminaciones femeninas sencillas o adornadas y, en primera y tercera, la anacrusis de la frase que sigue.

340). En el canto indiano el conflicto está enriquecido por subdivisión o por tresillos y las anchas caudas, cerradas con silencios, son harto claras. La tercera es femenina; otra vez aquí una larga blanca remata el pensamiento en distante negra llana.

341). Ahora tenemos nuevas melodías con anacrusis inicial. Schumann, que ha concurrido a casi todos nuestros capítulos, torna aquí con el ejemplo preciso. Anacrusis, capital de un pie puntillado, simple cauda femenina, silencio y anacrusis de la siguiente idea. En ésta y en la cuarta, compleja cauda femenina. Recursos típicos hacen visibles las funciones capital y caudal.

341) Schumann. Alb. de Juv.  
Nº 38, Lento assai, ex C an.



342) Chopin. Estudio op. 10,  
Nº 12, Allº con fuoco, ex C an.



342). Extraemos el tema del conocido estudio nº 12 de Chopin. Otra vez la anacrusis, ahora más breve. Largas terminaciones agudas, excepto en la segunda frase, cuyo punto caudal cae, lejos, en nota femenina.

Ambos autores adoptaron el compás de compasillo, dejando afuera el capital con su anacrusis unidos por la barra de corchea.

La forma de que hablamos pudo reproducirse en el orden ternario, pero no hemos tenido la suerte de hallar ningún ejemplo. En realidad, parece extraño un caudal de nueve unidades para un capital de tres. Quede como una posibilidad teórica hasta que aparezca, si aparece.

## RELACION 3 - 1

### A) PIES BINARIOS

$$3 = 1, 2 + 6 \times 8$$

La idea de estas curiosas yuxtaposiciones se refuerza con la evidencia de sus contrarias. Oponemos a los ejemplos de 1 - 3 los de la forma 3 - 1, esto es, un largo capital de tres pies que abrocha rápidamente en un caudal de un pie.

343). Rubinstein emprende, con la anacrusis *do*, un largo pensamiento; asciende por la escala, salta y cae en el *do* superior caudal. Se le acaba el compás de compasillo y necesita destacar el carácter anacrúsico de la última nota; pone un silencio.

343) A. Rubinstein. Die Träne,  
Lied, Lento, ex C an.



344) Schumann. Nachtstücke, op. 23,  
Nº 2, Marcato e vivace, ex C an.



El hubiera querido un poco más largo el caudal. Si hubiese manejado nuestro método, habría añadido un « tiempo » (relación 3 = 2). Se conformó con el postizo recurso del calderón.

El ancho capital es nuestro conocido del  $6 \times 8$  binario; el breve caudal, es el característico del  $2 \times 8$ . Entonces,  $6 \times 8$  más  $2 \times 8$ ; poniendo la cifra menor adelante y simplificando,  $2 + 6 \times 8$ .

El fragmento reproducido no es inicial de la obra, es decir, que aparece precedido de introducción pianística.

344). Los capitales largos (de tres o cuatro pies) no son, en general, muy

francos. Vimos en los capítulos de las perfectas que tendían a entrecortarse. Lo mismo ocurre cuando aparecen en combinaciones. Sin embargo, no podemos quejarnos del ejemplo que nos dejó Schumann. A pesar de la contracción del pie inicial, se ve claro que la corriente desciende con brío hasta el *la* caudal y que, pasando por la terminación femenina *sol*, retoma sin vacilar el punto capital de la segunda frase. Schumann no halló otro recurso mejor que el de adoptar el compás de compasillo y dejar el primer pie fuera : algo increíble.

Nada más inocente que cortar la frase por la mitad para que dé dos simples compases del  $4 \times 8$ . Pero esa línea divisoria sería completamente arbitraria y en este caso no conseguiría crear el acento donde no existe naturalmente. Lo que ya se habrá comprendido es que nuestro método aplica la línea divisoria siempre en los puntos grávidos (acentos naturales de la idea) donde quiera que se encuentren. De ahí la revelación de tantas formas desconocidas.

## B) PIES TERNARIOS

### **3 ≡ 1, 2 + 6 x 8 (\*)**

Al tratar el 1 - 3 binario no pudimos dar ejemplos del mismo hecho en el orden ternario porque no los hallamos. Compensa ese defecto la aparición del 3 - 1 a base de pies ternarios. Lo verá el estudioso en esta conocida melodía de Meyerbeer.

345). Tres pies ternarios integran el capital. La descarga caudal se produce sobre el *re*, y una vez que desciende a la breve cauda femenina *do*, ataca sin demora con un avalanzante la segunda frase.

345) Meyerbeer. Roberto el Diablo,  
ex 6 x 8, anacrúsico.



El autor adoptó el compás de 6 × 8 y así la frase quedó partida en dos sin razón alguna; pero, obligado por el sentido de su frase, puso en su verdadero lugar los signos de acentuación que tiene la teoría tradicional casi exclusivamente para estos casos.

Reconocemos que nos faltan ejemplos de todas éstas últimas formas, en negras y en semicorcheas. Los autores han coincidido en anotarlas a base de corcheas y no nos han permitido el placer de documentar más ampliamente tales combinaciones.

(\*) ERRATA: Debe leerse 3 ≡ 1. 3 + 9 × 8.





## EL PERÍODO

Convengo en que esta obra es complicada, pero no más complicada que la música que estamos estudiando. Esos textos que tratan las cosas «de manera sencilla y atrayente», deben su sencillez a la de los asuntos que abordan. Cuando los hechos son complicados, la claridad demanda continuas preocupaciones. No hay sencillez posible. Y mucho menos para el lector a quien sorprende una verdadera avalancha de comprobaciones nuevas y originales.

No abandono, sin embargo, mis esfuerzos por ser claro. Sobre todo me preocupa evitar que el estudioso se pierda en un laberinto de capítulos por ausencia de un mapa orientador. Varias veces he insistido en relacionar unos párrafos con otros, en ubicar los párrafos en sus capítulos y los capítulos en las partes. Acaso me exceda. Si así fuera, ruego buscar en la bondad del propósito mi mejor excusa. Piense el lector inteligente que todos los demás no lo son.

Bueno. Pues la parte dedicada a las formas en la música culta tiene dos grandes secciones: una estudia la frase perfecta y la otra la frase imperfecta. Cada sección consta de tres capítulos: nociones previas, la frase y el período. Nos encontramos en la sección de la frase imperfecta y en su capítulo final: el período.

Hay, además, una tercera sección que corresponde a otro tipo de frase, a la *frase mixta*; pero el examen de esta rara estructura apenas nos demorará en breve presentación. Se trata de formas difíciles, modernamente concebidas, y falta el repertorio para un minucioso plan de ejemplos.

## FRASEO REGULAR DE IMPERFECTAS

Se recordará que cuando terminamos la exposición y el análisis de las frases perfectas, abordamos dos capítulos destinados a mostrar, el primero, cómo las frases perfectas, es decir, las de dos compases iguales, se unían para formar los períodos, y el segundo, cómo, con el mismo objeto, se juntaban las frases perfectas de distinto tamaño. Titulamos esos dos capítulos así:

Fraseo regular de perfectas.

Fraseo irregular de perfectas.

Hemos terminado la presentación y análisis de las frases imperfectas, y ahora nos esperan los correspondientes dos capítulos.

Fraseo regular de imperfectas.

Fraseo irregular de imperfectas.

El primero, que es éste, trata de la formación de períodos por medio de frases imperfectas todas iguales; esto es, que si la frase inicial es  $1 = 2$ , todas las que le siguen serán también  $1 = 2$  de la misma unidad simple.

Pero nos encontramos aquí con las mismas circunstancias que hicieron innecesario el capítulo: todos los ejemplos de frases imperfectas han sido entregados al lector dentro de sus propios períodos. Y es claro así que los ejemplos de las frases son al mismo tiempo los de este capítulo. Basta, pues, con volver a las páginas precedentes y observar de nuevo, si es necesario, la ordenación regular de las frases imperfectas en unidades superiores de pensamiento.

## FRASEO IRREGULAR DE IMPERFECTAS

Es nueva, en cambio, la comprobación de que las frases imperfectas de distinta estructura se yuxtaponen para formar períodos.

Teóricamente, admitimos que cualquier tipo de frase imperfecta puede asociarse con otra de su misma unidad (1). En la práctica se dan sólo algunos casos, y son muy raros. Dejamos a la imaginación del estudioso la tarea de urdir el resto de las combinaciones posibles.

346). A esta altura del libro huelgan explicaciones. El fragmento de la se-

346) Beethoven. Danzas alemanas,  
II, Allegretto..., ex 3 x 4 an.



gunda danza alemana, que tenemos a la vista, habla por sí solo. Se oye, con la mayor precisión, una primera frase 2 = 1 y en seguida una frase 1 = 2. Con tal alternativa prosigue. Son todas frases absolutamente típicas, con sus pies en estado fundamental y sus características contracciones caudales.

Beethoven debió hallarse perplejo al determinar el compás de esta melodía según las normas tradicionales, porque si la vieja teoría entra en el caos al llegar al fraseo irregular, en este caso no ofrece más que soluciones absurdas. El autor prestó atención a la suave cauda femenina de la segunda frase y le puso antes una

(1) La escuela suiza admite la yuxtaposición de frases de distinta unidad «dentro del período». En estos casos las figuras recobran su valor relativo.

línea divisoria ; para que tornara al mismo lugar en la cuarta cortó el discurso cada tres pies... y el compás capital de la primera y la tercera quedó partido en dos. Es decir, que estas frases  $2 = 1$ , limpiamente téticas, resultaron anacrúsicas. Con escrituras así los viejos fraseólogos hicieron sus estudios sobre la anacrusis.

347). Un período de Kücken. Otra vez la combinación  $2 = 1$  y  $1 = 2$ . El período de ocho frases muestra constante alternativa. Cada uno de los pensamientos se define con entera claridad. Ni una sola anacrusis viene a complicar las simples

347) F. Kücken. Gretelein,  
Andantino, ex 3 x 4 an.



fórmulas ; una sola terminación femenina. Ya no es hora de discutir si es o no es así. Hay que admitir estas combinaciones como fenómenos de hecho. Existen. luego, la teoría debe reconocerlas y abarcarlas. Dijimos que nuestras cifras de compás, fuera de las frases perfectas y su fraseo regular, estaban obligadas a presidir combinaciones diversas y que, por eso, era inútil distinguir un  $2 + 4 \times 8$  de un  $4 + 2 \times 8$ . Simplificamos colocando siempre adelante el numerador menor. El  $2 + 4 \times 8$  nos ha servido ya para el fraseo irregular de las perfectas y para las imperfectas. Ahora se aplica también al fraseo irregular de las imperfectas y lo utilizaremos en el fraseo mixto.

En la página 267, al hablar de las imperfectas, dijimos que la relación 3 — 2 no aparecía y, en efecto, nunca la hallamos articulando por sí misma un periodo completo. En cambio, la hemos encontrado en combinación con otra imperfecta, como se ve.

Sirvan los ejemplos siguientes para su presentación. Antes no pudimos hacerlo porque habríamos anticipado allí los modelos que corresponden a este capítulo. Es rarísima. Acaso misteriosas razones de armonía rítmica, tal vez deformadoras exigencias de la escritura, nos la dan en alternativa con la forma 1 — 3.

La frase 3 — 2 tiene en el conflicto capital tres pies binarios y su caudal abarca dos; es decir que, desde un punto de vista superior, empalma una constelación tripódica con una dipódica. En los casos que tenemos a la vista parece que el producto  $3 = 2$  no se debe a una imposición de las líneas divisorias.

348) A. Mariani. Canto popolare,  
Moderato..., ex 3 x 4 ac.



349) G. T. Cimino. Melodía,  
Andante, ex 3 x 4 ac.



348-349). Estas dos melodías, de casi exactamente igual esquema rítmico, muestran la antedicha combinación del  $3 = 2$  con el  $1 = 3$ . La primera frase de ambas,  $3 = 2$ , presenta el capital pseudo-acéfalo, y el caudal femenino:  $6 \times 8$  binario para el primero;  $4 \times 8$  para el segundo. La otra es  $1 = 3$ : el capital de un pie,  $2 \times 8$ , y el caudal de tres,  $6 \times 8$ . Así, nuestra cifra de compás abreviada, resulta  $2 + 4 + 6 \times 8$ . Esto quiere decir: «en el curso de la melodía hallará Vd. compases de  $2 \times 8$ ,  $4 \times 8$  y  $6 \times 8$ .» Que este último es binario se sobreentiende, porque la mezcla de pies binarios y ternarios es rarísima en nuestra música culta y popular tradicionales.

Ambos autores adoptaron el compás de  $3 \times 4$ . Le vino justo al capital de las frases  $3 = 2$  y al caudal de las  $1 = 3$ ; a los demás no. Las dos melodías están precedidas de introducción pianística que suprimimos, como en todos los casos.

La canción de Mariani es originariamente popular, pero la incluimos en esta parte porque acaso se trata de un «arreglo» de músico culto, y porque la necesitamos.

Veamos ahora parecidas combinaciones en el orden ternario.

350). Schubert nos dejó una melodía en que el  $1 \equiv 2$  combina con el  $2 \equiv 1$

Ya vimos esta mezcla en el orden binario. Las dos frases primeras, acaban, después de un pie capital, en blanca cauda. La tercera, por duplicación del conflicto, da la estructura inversa.

Ya podemos apuntar la sospecha de que estas melodías, demasiado raras,

350) Schubert. Momento musical,  
Nº 2, Andantino, ex 9 x 8 an.



351) Debussy. Clair de lune,  
Un poco mosso, ex 9 x 8 t.



pueden obedecer a imposiciones de los compases regulares a que obliga la teoría tradicional. Lo que sigue después del trozo reproducido es todavía más dudoso. Sobre estas cuestiones hay un capítulo más adelante.

351). El *Clair de lune* de la *Suite Bergamasque* presenta la misma combinación. Los dos capitales primeros están a cargo de sendas blancas puntilladas (doble contracción). Eso les da aspecto atípico y poco clara sonoridad conflictual, pues lo característico del capital es el movimiento.

## EL PERÍODO MIXTO

### (PERFECTAS MÁS IMPERFECTAS)

Primero estudiamos las frases perfectas; y al tratar de su frasco analizamos combinaciones de frases perfectas, únicamente perfectas, entre sí. Después presentamos la frase imperfecta y cuando pasamos al respectivo fraseo, vimos que combinaban en los períodos las frases imperfectas, solamente las imperfectas, entre sí.

Comprobado que la frase es un elemento primo que el compositor lleva y trae o mezcla, podría preguntarse si alguna vez, prácticamente, no acertó a combinar en el período frases perfectas con frases imperfectas. La respuesta es afirmativa, y los hechos en que se funda constituyen el «fraseo mixto». Naturalmente, hay todavía otras suertes posibles de mezcla que caben también bajo designación tan general, pero apenas nos ocuparemos ya de nuevas combinaciones.

Los dos extensos capítulos dedicados al período, obedecían a la necesidad de estudiar las yuxtaposiciones de cada uno de los dos tipos de frase que nos reveló el análisis, y aparecieron aquí precedidos por sendos capítulos en que presentamos las frases mismas objeto de ulteriores combinaciones.

Ahora no tenemos un tercer tipo de frase, pero sí un nuevo género de mezclas. Nos encontramos, entonces, con un capítulo solitario cuyo texto presupone todas las adquisiciones hechas por el estudioso en las secciones dedicadas a la frase perfecta y a la imperfecta.

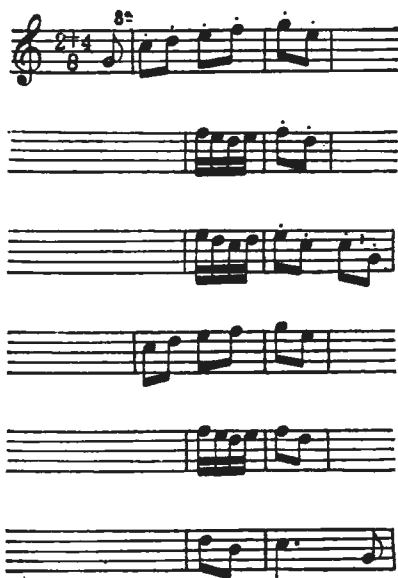
El tipo de mezcla que nos ocupa en este capítulo, se define por la yuxtaposición de frases perfectas y frases imperfectas de cualquier tamaño y en cualquier orden, todas de la misma unidad simple.

Ninguna novedad, pues, en cuanto a las frases mismas. Cada una de las que alternan en el período mixto, extraída y considerada particularmente, es cualquiera de nuestras conocidas.

Vamos a poner algunos ejemplos a la vista. No hemos extremado la búsqueda, pero uno solo habría bastado para documentar una combinación en que necesariamente debieron dar los compositores. Yo tengo por cierto que los músicos crean todas las combinaciones irregulares sin concretar idea de la extensión o forma de los pensamientos que yuxtaponen, y que, como la grafía tradicional no descubre la estructura de los períodos, no adquieren nunca conciencia de lo que hicieron.

352). Vemos en esta melodía, en primer lugar, una simple y clara frase  $2 = 1$ , imperfecta, con su anacrusis, sus dos pies de conflicto y su breve cauda de un pie. En seguida aparece una frase  $1 = 1$ , perfecta, con su pie capital subdividido y su caudal femenino típico. En tercer lugar, el mismo esquema de la anterior transportado; pero, con la cauda ensanchada, *mi-do*, y *do* intermedio, y el *sol* anacrúsico, dobla la proporción del capital y resulta la imperfecta  $1 = 2$ . Aquí cierra el semiperíodo. Vuelve la frase inicial  $2 = 1$ , y reaparece la segunda,  $1 = 1$ . Termina con una frase semejante a la tercera, más simple y esta vez con la terminación aguda, también  $1 = 2$ . Un *sol* anacrúsico, al final, inicia la continuación no reproducida.

352) Saint-Saëns. Rapsodie  
d'Auvergne, All<sup>o</sup> molto, ex 2 x 4 an.



El diagnóstico melológico se formula así:

Unidad simple: corchea. Dos semiperíodos de tres frases

$2 = 1, 1 = 1, 1 = 2; 2 = 1, 1 = 1, 1 = 2.$

No obstante la complejidad de la combinación, sólo tenemos compases de  $2 \times 8$  y de  $4 \times 8$ ; luego,  $2 + 4 \times 8$ .

A medida que se avanza en el campo de la irregularidad la precisión del análisis se hace más difícil. Hay ancho margen para indecisiones. No tengo inconveniente en confesar que muchas veces he modificado mis interpretaciones, pero en ningún caso debe olvidar el lector que todas las dudas proceden de la defectuosa notación original, siempre ambigua. En el caso presente cabe la posibilidad de entender los grupos de semicorcheas como anacrusis internas. Tal hipótesis conduce a estructuras que serán estudiadas más adelante.



353). Veamos este otro ejemplo, más sencillo.

La melodía reproducida nos muestra una larga frase, tres pies en cada compás, acéfala,  $6 \times 8$  binaria, perfecta.  $3 = 3$ . A continuación aparece una segunda frase relativamente corta, con dos pies en el capital y uno en el caudal;  $2 = 1$ , por lo tanto. Prosigue y termina con semejantes diseños. La construcción de esta melodía me parece un tanto forzada por la escritura. Por otra parte, a pesar de ser más sen-

353) Tschaiowsky. Eugenio Oneghin,  
II acto, (v. A. Galli, p. 685).



cilla que la anterior, tiene más compases distintos: el  $2 \times 8$ , el  $4 \times 8$  y el  $6 \times 8$  binario. Su fraseo es mixto porque se yuxtaponen perfecta e imperfecta así:

$3 = 3$ ,  $2 = 1$ ,  $3 = 3$ ,  $2 = 1$ .

Algunos ejemplos, ahora, del orden ternario.

354) Schumann. Alb. de Juv.  
Nº 8, Vivo, ex  $6 \times 8$  an.



354). Una melodía de Schumann. Período de seis frases, compuesto por dos semiperíodos. El rápido enlace de todas las frases, hasta el reposo de la tercera, no

facilita la determinación del límite de las frases al lector no experimentado. Insista el estudioso en cantar la primera, como la hemos escrito y hallará el punto grávido caudal con terminación femenina en las notas *mi-do* del segundo compás; respire antes de tomar la anacrusis *fa*, descienda por el capital de la segunda frase y oirá la conclusión de ésta en las notas *si-sol* sostenido; nueva respiración y, después del ancho capital caerá en el *si* con que cierra el semiperíodo. Esta interpretación revela el sentido de los pensamientos concebidos por el autor. El estudioso debe hacer algo por defenderse de las interpretaciones tradicionales, tan equívocas como la notación de esta melodía, cuyo original viene en  $6 \times 8$ .

355) Beethoven. Sept bagatelles,  
Andante graz. quasi all., ex 6 x 8 an.



355). Aquí tenemos un interesante período de seis frases — dos semiperíodos de tres —. La frase inicial es nuestra conocida perfecta  $3 \times 8$ ,  $1 \equiv 1$ ; la segunda coincide con la primera hasta que, ya en el caudal, prolonga la terminación y añade la anacrusis de la siguiente produciendo la relación  $1 \equiv 2$ ; la tercera, al revés, toma dos pies para el conflicto y cierra en uno subdividido, con que emprende rica anacrusis ( $2 \equiv 1$ ). La cuarta es la primera complicada por la subdivisión; la quinta es la segunda con terminación femenina y la anacrusis duplicada, y la última es la tercera con broche final masculino.

Cifrado fraseológico:  $1 \equiv 1$ ,  $1 \equiv 2$ ,  $2 \equiv 1$ ;  $1 \equiv 1$ ,  $1 \equiv 2$ ,  $2 \equiv 1$ .

Como se ve, la perfecta  $1 \equiv 1$  combina con las dos imperfectas. Problema, su escritura, para la teoría tradicional. Beethoven adoptó el  $6 \times 8$  dejando en el alzar el primer pie.

356). Esta página de Weber se inicia con una frase en  $6 \times 8$  ternario típica, pero, en la segunda, la nota caudal *mi* aparece inmediatamente después del primer pie y dormita hasta caer en el *do* femenino. Resulta, así, una frase de  $3 + 9 \times 8$ , en este caso  $1 \equiv 3$ . La tercera frase coincide con la primera. La última no es clara. El autor puso un signo de acentuación sobre el *do*, sin duda para un paralelo con la segunda. La adopción del compás de  $12 \times 8$  que, naturalmente, nada tiene que hacer aquí, obedece al propósito de acentuar la nota caudal de la segunda frase, ya acentuada por el sentido y por su valor, y la nota *do* de la cuarta, en la cual quiere Weber el apoyo. Está a la vista, pues además de la línea divisoria original le pone el signo de acentuación. Sin estas precauciones la última frase habría resuelto en  $6 \times 8$ , conforme lo pide su acento natural en el *lu*.

356) Weber. Sonata N° 2, op. 39,  
Allegro mod., ex  $12 \times 8$  an.



Ha de advertirse que para conseguir tales efectos, Weber parte en dos los capitales primero y tercero, y así queda, al conienzo, el primer pie capital como anacrusis. Todo esto es ridículo, incluso el efecto de la última frase.

Diagnóstico :  $2 \equiv 2$ ,  $1 \equiv 3$ ,  $2 \equiv 2$ ,  $1 \equiv 3$ .

Si eso fué lo que quiso el autor.

Recordamos al lector que ésta, como todas las melodías analizadas en esta obra, traen sus frases yuxtapuestas en anchos pentagramas horizontales y, muchísimas veces, con las líneas divisorias colocadas al azar. El guía único para determinar los límites naturales de las frases es el oído. Si las frases son típicas, y las líneas están colocadas en su lugar, antes de los puntos grávidos, «se ven», además.

Cuando presentamos la relación  $4 - 2$  con ejemplos del orden binario, dijimos que nos faltaban los necesarios para documentar el mismo hecho en el orden ternario. No pudimos encontrarla en los períodos regulares, ni en los irregulares de imperfectas.

Una expurgación más minuciosa y amplia nos habría dado los ejemplos necesarios, sin duda. Ahora hallamos un par en la combinación mixta. Lo veremos en la siguiente melodía.

357). Beethoven nos dejó en esta variación el compás capital « más largo del mundo ». Parece un  $15 \times 8$  pero no lo es; porque la corriente de pensamiento marcha por las negras y, oyéndola así, se percibe el carácter anacrúsico del *do* ini-

357) Beethoven. Doce variaciones,  
Nº 12, Allegro, ex  $6 \times 8$  an.



cial. Este enorme capital de cuatro pies concluye en un caudal de dos pies; luego, da la relación  $4 \equiv 2$  a que acabamos de referirnos. La segunda frase es clásica del  $6 \times 8$  ternario, con la ancha anacrusis de la tercera en el caudal. Las dos restantes coinciden con las dos primeras.

Esquema:  $4 \equiv 2, 2 \equiv 2, 4 \equiv 2, 2 \equiv 2$ .

En consecuencia  $6 + 12 \times 8$ . El original, en  $6 \times 8$ , apenas perturba los largos capitales con una línea que los corta en dos.

## INDICE DEL VOLUMEN I

---

<i>Prefacio</i> .....	3
-----------------------	---

### CAPITULOS LIMINARES

#### SITUACIÓN DEL PROPÓSITO

I. Física y Música. — Fisiología y Música. — Psicología y Música. — Sensación y Música. — Percepción y Música .....	11
II. Música. — Música y Creación. — Música, Pensar y Musicar. — Música y Frase. — Música y Notación .....	12
III. Frase y Forma. — Frase y Musicar .....	15
IV. Fraseología y Rítmica. — Fraseología y Composición. — Fraseología y Armonía ...	15

#### MÚSICA Y NOTACIÓN

¿Tenemos un sistema científico de notación?—Combinar los sonidos y el tiempo. — Confusión entre la música y su escritura. — Interpretación e intérpretes. — Las ideas no están en la escritura. — Hay formas; no hay normas. — La línea divisoria. — Imperfección del sistema actual. — Posibilidad de un método científico. — Sus alcances .....	18
---	----

PRIMERA PARTE

LAS FORMAS EN LA MÚSICA CULTA

LA FRASE PERFECTA

NOCIONES PREVIAS.

ELEMENTOS RÍTMICOS. — La unidad simple. — Siete unidades simples. — Percepción rítmica. — El pie. — Gravedad y laxitud. — Pies binarios. — Pies ternarios. — Asociaciones de pies. — Dipodias, tripodias y tetrapodias. — Ritmo .....	37
LA FRASE MUSICAL. — Unidad de pensamiento. — La frase. — Ley de los puntos de comprensión. — Punto capital y punto caudal. — Conflicto rítmico y de altitudes. — Formación de las frases. — La pausa conclusiva .....	42
LA FRASE Y SU COMPÁS. — La línea divisoria. — Signo de acentuación. — Determinación del compás. — Aplicación del signo de compás a la frase. — Las frases de corcheas. — El compás de seis por ocho. — Las frases de negras. — Las frases de semicorcheas. — Compás capital y compás caudal .....	47
CONTRACCIÓN Y SUBDIVISIÓN. — Formas matrices. — Pie en estado fundamental. — Contracción. — Subdivisión. — Analogías gráficas. — El pie tiene un solo acento. — Diferencia funcional. — Velocidad y ritmo. — Forma y velocidad. — Formas usuales. .	53
FÓRMULAS DE LA FRASE. — Anacrúsica. — Tética. — Acéfala. — Atética. — Aguda. — Llana. — Pseudo acéfala. — Pseudo atética. — La síncopa. — Nomenclatura de los compases.	62
GRÁFICA DEL PERÍODO. — La línea divisoria inicial. — Verso y frase. — La frase rítmica. — Teoría y práctica .....	70
ADVERTENCIA .....	75

LA FRASE, 77

UNIDAD SIMPLE: CORCHEA.

a) Pies binarios:	
$2 \times 8, 1 = 1$ .....	79
$4 \times 8, 2 = 2$ .....	91
$6 \times 8$ binario, $3 = 3$ .....	117
$8 \times 8, 4 = 4$ .....	125

b) Pies ternarios:	
$3 \times 8, 1 \equiv 1$ .....	127
$6 \times 8$ ternario, $2 \equiv 2$ .....	135
$9 \times 8, 3 \equiv 3$ .....	143
$12 \times 8, 4 \equiv 4$ .....	145

UNIDAD SIMPLE: NEGRA.

a) Pies binarios:	
$2 \times 4, 1 = 1$ .....	148
$4 \times 4, 2 = 2$ .....	161
$6 \times 4$ binario, $3 = 3$ .....	167
$8 \times 4, 4 = 4$ .....	168

b) Pies ternarios:

$3 \times 4, 1 \equiv 1$ .....	169
$6 \times 4$ ternario, $2 \equiv 2$ .....	180
$9 \times 4, 3 \equiv 3$ .....	186
$12 \times 4, 4 \equiv 4$ .....	187

UNIDAD SIMPLE: SEMICORCHEA.

a) Pies binarios:	
$2 \times 16, 1 = 1$ .....	188
$4 \times 16, 2 = 2$ .....	191
b) Pies ternarios:	
$3 \times 16, 1 \equiv 1$ .....	194
$6 \times 16$ ternario, $2 \equiv 2$ .....	196

UNIDAD SIMPLE: BLANCA.

a) Pies binarios:	
$2 \times 2, 1 = 1$ .....	198
$4 \times 2, 2 = 2$ .....	200
b) Pies ternarios:	
$3 \times 2, 1 \equiv 1$ .....	201

EL PERÍODO, 203

Fraseo regular de perfectas .....	206
Fraseo irregular de perfectas .....	207

UNIDAD SIMPLE: CORCHEA.

a) Pies binarios:	
$1 = 1 + 2 = 2$ .....	208
$2 = 2 + 4 = 4$ .....	215
$1 = 1 + 3 = 3$ .....	216

b) Pies ternarios:	
$1 \equiv 1 + 2 \equiv 2$ .....	217
$2 \equiv 2 + 4 \equiv 4$ .....	219

UNIDAD SIMPLE: NEGRA.

a) Pies binarios:	
$1 = 1 + 2 = 2$ .....	220
b) Pies ternarios:	
$1 \equiv 1 + 2 \equiv 2$ .....	223

UNIDAD SIMPLE: SEMICORCHEA.

a) Pies binarios:	
$2 = 2 + 4 = 4$ .....	225
b) Pies ternarios:	
$1 \equiv 1 + 2 \equiv 2$ .....	226

## LA FRASE IMPERFECTA

### NOCIONES PREVIAS

Definición. — Función capital. — Función caudal. — Aspectos del capital. — Aspectos del caudal. — Caudal simple. — Caudal compuesto. — Nueva combinación: la frase imperfecta .....	231
---	-----

### LA FRASE, 237

#### RELACIÓN 1-2.

a) Pies binarios:	
1 = 2, 2 + 4 × 8 .....	239
1 = 2, 2 + 4 × 16 .....	250
b) Pies ternarios:	
1 ≡ 2, 3 + 6 × 8 .....	252

#### RELACIÓN 2-1.

a) Pies binarios:	
2 = 1, 2 + 4 × 8 .....	254
2 = 1, 2 + 4 × 4 .....	259
2 = 1, 2 + 4 × 16 .....	261
b) Pies ternarios:	
2 ≡ 1, 3 + 6 × 8 .....	263

#### RELACIÓN 2-4.

a) Pies binarios:	
2 = 4, 4 + 8 × 8 .....	265

#### RELACIÓN 4-2.

a) Pies binarios:	
4 = 2, 4 + 8 × 8 .....	266

#### RELACIÓN 1-3.

a) Pies binarios:	
1 = 3, 2 + 6 × 8 .....	267

#### RELACIÓN 3-1.

a) Pies binarios:	
3 = 1, 2 + 6 × 8 .....	271

b) Pies ternarios:	
3 ≡ 1, 3 + 9 × 8 .....	273

### EL PERÍODO, 275

Fraseo regular de imperfectas .....	276
Fraseo irregular de imperfectas .....	277
2 = 1 + 1 = 2 .....	277
3 = 2 + 1 = 3 .....	279
1 ≡ 2 + 2 ≡ 1 .....	280

### EL PERÍODO MIXTO

Combinación de frases perfectas con frases imperfectas .....	281
--	-----







