

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 SEGUNDO**

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 II



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 SEGUNDO**

SECCION FOLKLORE

BUENOS AIRES  
IMPRENTA DE LA UNIVERSIDAD  
1941



## BINARIOS MAS TERNARIOS

Todos los ejemplos que hemos analizado hasta ahora, o son binarios o son ternarios. Es decir, que cuando una melodía se produce en pies binarios no acepta la intromisión de pies ternarios y viceversa (1). Se trata, en realidad, de un antiquísimo principio propio del *ciclo mensural* de Occidente.

Antes nos hemos referido brevemente a una escuela moderna que postula la mezcla incondicional de pies binarios y ternarios. Nada hay que objetar, pero sí conviene reconocer que la enorme fuerza de una tradición milenaria se opone y se opondrá a sus proyecciones prácticas.

Nuestro método está en condiciones de reconocer sus hechos y de abrazarlos con sus normas, aunque tales yuxtaposiciones importan la revolución rítmica más conmovedora de todos los tiempos.

Vamos a dedicar apenas un par de páginas a estas nuevas estructuras. Son concepciones modernas que no aparecerán, seguramente, en el canto popular objeto de nuestro interés.

Baste imaginar las complicaciones que introducen. En nuestro orden perfecto, todas las cifras hasta el 12 pueden ser numeradores. En el orden imperfecto las combinaciones serían numerosísimas. Pensemos en un párrafo para cada frase perfecta (igual número de pies en cada compás), y en un capítulo para examinar cada una de las combinaciones posibles; representémonos un párrafo para cada frase imperfecta (distinto número de pies en cada compás) y otro capítulo para las correspondientes mezclas, y se comprenderá la complejidad y extensión de su teoría. Nosotros nos conformamos con señalar el panorama.

Fuera de los centros de esa escuela, en que centenares de adscriptos realizan sus mezclas (desgraciadamente, sometidos al régimen de las líneas divisorias tradicionales), el principio ha trascendido tímidamente, y un autor de alta jerarquía, Maurice Ravel, nos dejó en su cuarteto un tema en que el orden binario y el orden ternario aparecen combinados.

(1) El tresillo, el dosillo y sus dobles no son otra cosa que tal intromisión más o menos accidental, pero la reducción o distensión que sufren al incorporarse a la serie contraria les quitan la duración propia original.

358). Se trata de frases que presentan un pie binario en el capital y un pie ternario en el caudal. Al  $2 \times 8$ , pues, se añade el  $3 \times 8$ . De acuerdo con nuestras normas tenemos el  $2 + 3 \times 8$ .

El autor encerró la frase entera en el compás de  $5 \times 8$  y, naturalmente, se vió obligado a poner el signo de acentuación en el punto caudal. Habría sido un verda-

358) Ravel. Cuarteto, IV,  
Vif et agité, ex  $5 \times 8$  t.



dero  $5 \times 8$  si el conflicto capital hubiera invertido cinco unidades corcheas y el caudal otras tantas.

Y aquí damos por terminado el estudio de las frases y de sus combinaciones en los períodos. Tres secciones ha requerido: uno para la frase perfecta, otro para la frase imperfecta y el tercero para la mixta. En ellas consideramos las frases *como totalidades indivisas*. Veamos lo que sigue.



## RECURSOS DE COMPOSICION



## DISOCIACIÓN Y ASIMETRÍA

En la Introducción dijimos que los principios fundamentales del sistema no son aplicables a «toda» la música que se ha escrito, y limitamos sus alcances a las melodías cuyas frases discretas coincidían en yuxtaponer la función capital y la función caudal. A la inversa, si se quiere: extrajimos de numerosos hechos así formados la noción de constancia que erigimos en principio sistemático. Llamamos a tales hechos «pensamientos musicales propiamente dichos», o «ideas» y, mejor, «frases».

Reconocemos, pues, que los músicos han concebido pensamientos cuya estructura escapa a nuestra clasificación, y los consideramos pensamientos simplemente porque fueron pensados.

Los que llamamos pensamientos, en sentido estricto, son un concreto «decir algo específicamente musical», y sus formas rítmicas llegan petrificadas por honda tradición culta y popular. Más adelante explicaremos por qué, contra las ideas dominantes, pensamos que esas formas son casi únicas y exclusivas expresiones del sentir musical en épocas muy antiguas.

El desarrollo de la armonía y del contrapunto introduce en la música europea nuevos objetivos, y a su influjo se va alejando el creador de la expresión puramente melódica. La necesidad de concertar líneas superpuestas apareja una preocupación dominante que desplaza el concreto decir melódico puro; la fruición de marchar proponiendo y resolviendo «verticales» problemas armónicos, se desentiende de la expresión «horizontal», que es la melodía; la simple proyección en abanico de una serie de acordes puede constituir una obra sin contenido melódico; y en fin, la sujeción a un texto poético y el propósito de describir algo que se nos avisará previamente — la tempestad, las olas, la selva — alejan al músico del pensar específicamente musical.

No estamos hoy frente a una crisis de la melodía, sino ante la decadencia de la antigua simetría melódica.

El campo de nuestro sistema no termina donde acaba la expresión rigurosamente simétrica. Ya hemos visto cómo se extiende a las frases imperfectas y cómo explica y abarca sus combinaciones irregulares. Aún podemos darle mayor extensión.

Hasta ahora hemos manejado exclusivamente *hechos en que la función capital*

*aparece siempre con su correspondiente función caudal*, y en que las frases están siempre yuxtapuestas sin claro ni pausa intermedia. Y es el caso que se encuentran páginas musicales no sujetas a las antedichas condiciones, no obstante lo cual podemos alcanzarlas con los principios del sistema.

La yuxtaposición capital-caudal y el ensamble ó unión de las frases puede alterarse por la adopción de diversos recursos artísticos de composición. Algunos no alteran la simetría; otros la destruyen. Son, del primer caso, la cauda que se convierte en capital; el capital convertido en caudal, y algunos ecos y resonancias. Rompen la simetría, las percusiones previas, medias y finales, el doble final, algunos capitales o caudales solos, algunos nexos, etc., y, a veces, los ecos y resonancias.

No nos proponemos abordar el tratado de composición musical; ya lo hemos dicho. Los enumerados recursos pertenecen, en efecto, a la teoría de la composición, con muchos otros; pero si necesitamos conocerlos para el simple análisis melológico, es porque algunos se dan también en los cancioneros populares. Y puesto que las bases para un análisis científico se ofrecen aquí por vez primera, no huelga la consideración de esos recursos porque su conocimiento ensanchará el campo de acción de los estudiosos que deseen cultivar el análisis.

## CAUDALES SOLOS

En el fraseo regular de perfectas el compositor yuxtapone sola y únicamente frases perfectas, es decir, frases que tienen la misma suma de valores en ambos compases. Todas las frases son iguales y, por sobre las pequeñas variantes de fórmula, la melodía es simétrica. En el fraseo irregular de las mismas frases perfectas, el músico combina frases perfectas de distinto tamaño, pero siempre tienen las frases, como perfectas que son, iguales los dos compases.

Después ocurre algo nuevo: capitales de cualquier tamaño pueden unirse a caudales de cualquier tamaño distinto, y así se forman las frases que llamamos imperfectas. En el fraseo regular de las imperfectas, la melodía se compone de frases imperfectas todas de la misma forma; pero en el fraseo irregular de imperfectas combinan en la melodía frases imperfectas de distinta forma.

Luego se presenta otro hecho nuevo. En los tipos de fraseo precedentes han alternado siempre perfectas con perfectas, o bien, imperfectas con imperfectas. La novedad consiste en la combinación de ambos géneros: perfectas con imperfectas. Es el fraseo mixto.

Después tenemos otra novedad: la frase mixta. En todo lo estudiado anteriormente se unen siempre, o pies binarios, o pies ternarios. Ahora aparecen en la misma frase, pies binarios al lado de pies ternarios.

Hasta este momento cada capital se nos presentó fatalmente unido a su caudal; cada caudal precedido de su capital. Ya hemos visto que los capitales de las perfectas abandonan sus compañeros caudales del mismo tamaño y se van a formar pareja con caudales de otros tamaños, y viceversa. Esto prueba que la función capital y la función caudal son disponibilidades «independientes» en la mente del compositor, puesto que éste combina libremente diversos tamaños. Y tan es así, tal es la independencia de esos elementos (capital y caudal) que los autores pueden llegar incluso a eludir el consagrado maridaje capital-caudal y presentarnos uno u otro elemento de la frase sin su respectivo compañero.

Estamos, pues, en presencia de otros hallazgos: los *caudales solos* y los *capitales solos*. En circunstancias de difícil oportunidad, una melodía en marcha nos ofrece, de pronto, en vez de una frase completa, como las otras, solamente la mitad, uno de los compases. Los compases solitarios pueden aparecer sueltos, o unidos a otros de su especie, en cualquier lugar de la melodía; dos solitarios se instalan con frecuencia en el lugar de la tercera frase y la reemplazan métricamente. Dejando para el próximo parágrafo los capitales, vamos a examinar en éste los caudales solos.

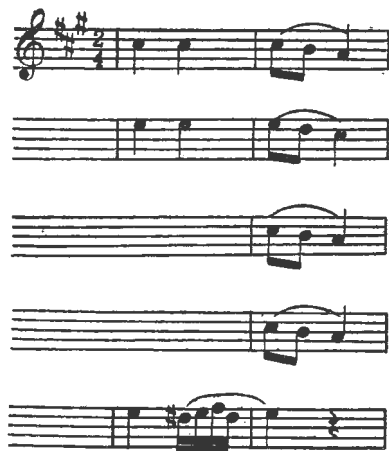
359). La siguiente melodía de Schumann nos permite presentar el hecho. Su aspecto es persuasivo. Se ven, en las frases primera y tercera, dos anchos capitales del  $6 \times 4$  ternario con su pausada terminación femenina más breve; relación  $2 \equiv 1$ . En las frases segunda y cuarta faltan en absoluto los capitales por deliberado impulso del autor, y aparecen, solos, los caudales.

El reconocimiento de los caudales aislados no es siempre fácil. A veces se con-

359). Schumann. Nachtstücke, op. 23 N° 3,  
Piú [...que molto...] vivace, ex  $3 \times 4$  t.



360). Beethoven. Nueve variaciones,  
N° 6, tema, allegretto, ex  $2 \times 4$  t.



361). Beethoven. Sonata op. 2, N° 1,  
Allegro, ex bin. an.



funden con los «ecos», que suelen aparecer con aspecto y efecto semejantes al del caudal solo.

Este recurso puede ser tal únicamente cuando su estructura coincide con la de los caudales que tienen su capital, y el diagnóstico se confirma si hay entre el caudal solo y el aparejado un movimiento de oposición armoniosa.

360-361). En los dos trozos de Beethoven que reproducimos se ve, mejor todavía, el fenómeno de los caudales solos. En el 360), la frase inicial deja caer su

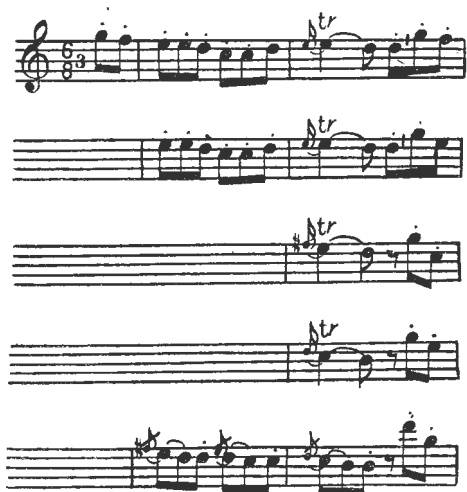
caudal femenino con nota *si* intermedia. El mismo caudal, exacto, reaparece solo, dos veces, después de la segunda frase.

Hecho semejante se da en la Sonata 361). El primero y el segundo caudales femeninos, con su vivaz tresillo, se encuentran de nuevo, los dos, después de la segunda frase.

362-363). Más complejo, pero de igual naturaleza, es el interesante ejemplo que nos dejó Scarlatti.

Una frase  $6 \times 8$  con dos notas anacrúsicas llega hasta el caudal femenino con nota intermedia. Inmediatamente se levanta otra vez la anacrusis inicial y se repite íntegra la frase. Para la tercera aparece la misma anacrusis, pero ahora, en vez de caer sobre el mismo capital o sobre otro distinto, empalma directamente con un tercer caudal cuyas dos notas principales son idénticas a las de los caudales anterior-

362). Scarlatti. Sonata N° 3,  
Allegro, ex  $6 \times 8$  an.



363). Beethoven. Rondó,  
Andante cant., ex  $2 \times 4$  t.



res. Sigue un silencio y a continuación otra anacrusis va directamente otra vez a un caudal nuevo, cuyo aspecto y sentido armoniza con el anterior. Otro silencio y la anacrusis que sigue cae sobre un último capital y termina el período con un caudal semejante al solitario anterior. Tenemos, pues, dos caudales solos después de la segunda frase.

El rondó de Beethoven tiene apariencia semejante, pero no es lo mismo. Sin duda alguna, los dos compases solos que aparecen después de la segunda frase tienen fisonomía parecida a la del primer caudal; pero, en lugar del desmayo propio de la terminación, el pensamiento parece erguirse en el *si*, y marchar en busca del *la* del compás siguiente. Rozamos aquí un nuevo hecho, muy semejante al de los caudales solos. Voy a mostrar algunos casos nítidos sin el convencimiento de que sea fácil distinguirlos de aquéllos en la práctica. Este nuevo hecho es el de los caudales que se nos presentan desempeñando, en cierto modo, la función de los capitales.

El primero de los dos caudales yuxtapuestos, pues, pasaría al lugar del capital y empalmaría con el segundo caudal para integrar la extensión de una frase perfecta con un sentido enteramente propio.

En el rondó he suprimido la frase final de cuatro negras (*do-si-la-sol*) con que termina el período.

Nos conformaremos, en fin, con apuntar la diferencia posible entre el caudal

364). Haydn. Sinfonía N° 9,  
Allegro, ex C an.



365). Haydn. Sinfonía N° 10,  
Allegro spiritoso, ex C an.



366). Haydn. Sinfonía N° 7,  
Presto assai, ex 2 x 4 an.



367). Haydn. Sinfonía N° 5,  
Largo cantabile, ex C t.



solo y el caudal que pasa a desempeñar la función capital. De una manera general ambos casos son simples yuxtaposiciones de caudales.

364-365-366-367). Veamos estos cuatro ejemplos de Haydn. Volviendo a la corriente disposición gráfica, los caudales aparecen en los lugares de los capitales desempeñando su función métrica.

Si prestamos atención a las frases iniciales de las cuatro melodías notaremos que el flúido no corre. La idea arranca, pero no se desliza; cae, y parece que empieza de nuevo. Tomemos los períodos de las sinfonías 9 y 5 y examinemos más detenidamente el primer compás de ambas. Una nota grávida cae en la siguiente;



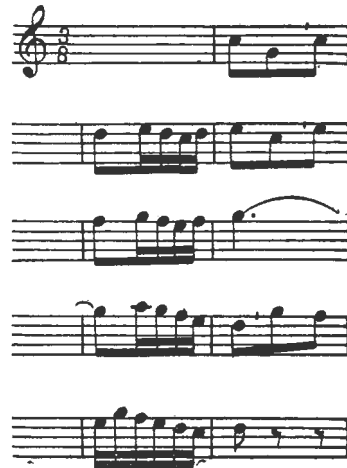
un silencio y, después, una breve nota que se mueve hacia el punto grávido del compás siguiente. Comprendemos entonces que están reunidas ahí todas las características del compás caudal típico. Es decir, que esas dos melodías, y también las otras dos, empiezan con un compás caudal. Ahora nos resulta fácil ver los caudales que aparecen en el lugar del capital. Son caudales el primero y quinto compases de la sinfonía N° 9; el primero y el quinto de la N° 10; el primero y el tercero de la N° 7 y el primero y quinto de la N° 5. Además de todos los compases pares, se entiende.

Acaso llame la atención que, siendo idéntico el sentido de estas melodías, tres aparezcan en  $4 \times 8$  y una en  $2 \times 4$ . Es una simple cuestión de velocidad. La rapidez de esta última funde en un pie las cuatro corcheas del tercer capital. Ya sabemos que el movimiento de los capitales es decisivo para la determinación del compás. Las otras tres melodías de movimiento menos vivo, dos, y la otra lenta, parten las cua-

368). Schubert. 12 Ländler op. 171,  
N° 1, tiempo alemán, ex  $3 \times 4$  t.



369). J. S. Bach. Misa,  
ex  $3 \times 8$  t. [?].



tro corcheas en dos pies. Si no es así es cosa que ignoramos, porque la teoría tradicional tiene solo el compás de  $2 \times 4$  para ambos casos y para muchos otros. La aplicación retrospectiva de nuestro sistema tiene que tropezar con la ambigüedad que nos enfrentó con la necesidad de crearlo.

Una melodía puede empezar con un compás caudal; pero si a ese caudal se le añade otro caudal, el primero está ocupando el lugar del capital. Tal es el caso de las melodías de Haydn que acabamos de ver. No es lo mismo el comienzo del período por un caudal solo, es decir, con total ausencia del primer capital.

368). Un caudal solo inicia la melodía que anotó Schubert. Con esa función y precedido del correspondiente capital lo encontramos de nuevo en el tercer pentagrama, con la misma anacrusis de la frase siguiente.

369). En esta página de Bach se puede ver claramente el hecho. Ese compás primero es un caudal; se confirma su carácter cuando vemos aparecer su misma

constelación en la segunda frase. Es terminación femenina (*do-sol*) seguida de anacrusis.

370). En el Preludio VIII se reproduce el mismo recurso. Las frases son imperfectas, porque el capital tiene un pie de negras y el caudal dos: relación  $1 = 2$ . Vistos los caudales segundo y tercero, comprendemos que el primer compás contiene un caudal huérfano, con su ancho reposo, sus silencios y la anacrusis de la frase siguiente. La contraprueba es simple: se inventa el capital ausente y se antepone al caudal solo. Y luego se echa en olvido el invento para no enmendarle la plana a Bach.

371). En la melodía del «Aroldo» Verdi acude a idéntico recurso. Es un sencillo período del  $4 \times 8$ ; y véase como soporta la ausencia del primer capital. Examinados los otros caudales, se ve que el primer compás es una cauda aislada.

Se comprenderán ahora las ventajas de encerrar en el compás caudal la termi-

370). Bach. Preludio VIII, C. b. t. I,  
Lento mod., ex 3 x 2 t.



371). Verdi. Aroldo, ex bin.



nación y la anacrusis. Esos caudales compuestos cobran un aspecto especial que facilita su reconocimiento; y se elude sin trabajo la exigencia lógica de anteponer la anacrusis a su frase en el pentagrama siguiente.

Yo estoy íntimamente convencido de que el empleo de estos recursos es inconsciente. Si la teoría tradicional de la composición los hubiese comprendido y enseñado, los músicos habrían aprovechado sus efectos con más frecuencia. La explotación artística del caudal solo es muy fecunda.

372). En la conocida romanza de Mendelssohn que reproduzco, este recurso se emplea con ingenio y eficacia. Vale la pena detenerse en sus pormenores.

Un caudal solo, simple terminación llana o femenina, inicia la melodía. Un largo capital pseudo-acéfalo corre a morir en un caudal que contiene en sí una suave y lejana réplica al solitario. Sigue otro caudal solo en que se da mayor énfasis a la proposición del primero. Otra larga frase como la segunda cierra el semiperíodo con terminación masculina. Vuelve el primer caudal, entra la frase siguiente, y aquí, de manera inesperada, porque la tensión emotiva pide movimiento, cesa la apari-

ción regular del caudal solo y llega otra frase entera. La terminación de ésta es femenina compuesta. Aparece una fórmula puntillada que produce anacrusis para el expresivo caudal solo que sigue. Viene después la última frase entera y la conclusión del período está confiada al caudal solo, ésta vez agudo, como es natural. Pero el autor ha necesitado reforzar ese carácter conclusivo y así vemos que el pie anterior (*re-do*) contiene elementos que vigorizan la descarga. En realidad, alienta

372). Mendelssohn. Romanza N° 25,  
Andante expr. ex C an.

en ese final el tópicos de los precedentes caudales femeninos solos. El *re*, con su característico signo de acentuación, es el antiguo punto grávido, el primero del caudal solo, ahora refugiado en el compás anterior. Para eso tuvo que apretar y reducir a corcheas las negras de la cauda que venían luciendo las frases largas.

De acuerdo con la teoría tradicional, Mendelssohn adoptó un compás único para toda la obra. Dejó afuera el primer caudal solo, y en su compasillo cupo muy bien el largo capital; después entraron en un compás dos caudales y así prosiguió.

Pero cuando faltó el caudal solo después del sexto pentagrama, la línea divisoria cayó como un hachazo partiendo en dos el largo capital del séptimo pentagrama.

373). Vamos a analizar ahora una interesante melodía de César Franck. Dos frases cuyos caudales tienen doble suma de valores que los respectivos capitales (relación  $1 \equiv 2$ ). Un pie de corcheas tiene a su cargo el conflicto, descarga en la negra caudal y sigue en expresivo movimiento ascendente de difícil filiación: resonancia, anacrusis o capital solo de una segunda frase trunca. Repite, y entra con franqueza en dos frases perfectas del  $3 \times 8$ . Y aquí, una bellísima frase imperfecta que me

373). Franck. Prel. fuga y var., op. 18,  
Andantino cantabile, ex  $9 \times 8$  t.



atrevo a interpretar así: la corriente descende por las cabezas de los tres pies *mi*, *re/si* y precipita la terminación llana en el último *la* sostenido del quinto pentagrama. El festón de ambos pies capitales es armónico; hay, simplemente, dos acordes abiertos en abanico. Valen, melódicamente, las notas superiores *mi* y *re*. El caudal es femenino; *si*, *la* sostenido, con rica bordadura. Ahora, el espíritu de esta cauda femenina se emancipa, y reaparece dos veces, en progresión ascendente, hasta empalmar con el principio de la melodía. Hay, pues, dos caudales solos. Por equívoco, pudo el autor convertirlos en frases completas. Nada digamos de las peripecias que padece la melodía con el  $9 \times 8$  que adoptó el autor.

## CAPITALES SOLOS

Siempre hemos concedido valor probatorio de un hecho a la presentación del hecho inverso. Aunque los ejemplos que acabamos de reproducir bastan para documentar la existencia de los caudales solos, la aparición de capitales, solos también, confirma la interpretación del hecho anterior, afirma la suya propia y asienta definitivamente la tesis de que la función capital y la función caudal son disponibilidades independientes. Así se explica también la soltura con que se combinan en las frases imperfectas.

374). Mozart. Sonata N° 8, III,  
Allegretto, ex 2 x 4 an.



375). Beethoven. Nueve variaciones,  
N° 7, ex 2 x 4 an.



El capital solo parece más raro. Al dar a la imprenta este libro no tenemos sino un par de ejemplos.

374-375). Creemos que basta. Se ve en la reproducción que los capitales de las terceras frases de ambos ejemplos carecen de caudales y que en el lugar de éstos aparecen otra vez constelaciones cuya analogía con la de los capitales precedentes los define como capitales.

Hay que tener muy en cuenta que tanto los capitales como los caudales solos, deben ser clasificados así en relación con las frases que los preceden y los siguen. Un capital solo, como los de Mozart que acabamos de ver, es tal ahí, dentro de ese período, pero, entre frases de  $2 \times 8$  puede ser y es una frase completa.

## CAUDA-CAPITAL

Se funda en un equívoco: la nota grávida caudal, en que remata el conflicto precedente, cobra de súbito el sentido del punto grávido capital y encabeza un segundo conflicto que encuentra luego verdadera solución caudal. Las frases de nuestro sistema tienen siempre dos compases, uno capital y el otro caudal. En este caso tenemos dos frases en tres compases, porque el central es, al mismo tiempo, terminación de la primera e iniciación de la segunda.

Según la estructura de este compás central, una nota, siempre la primera, o más, pueden tener sentido terminal con respecto al capital anterior y, en todos los casos tiene además el sentido inicial que le confieren las notas siguientes.

El compás central, considerado como capital, aparece después de otro capital;

376). Beethoven. 6 Variaciones, Tema,  
Andante c. moto, ex C an.



considerado como caudal se presenta antes de otro caudal. En el primer caso podría confundirse con el recurso del capital solo, que también aparece al lado de otro capital; y en el segundo caso no se diferenciaría del caudal solo, que se presenta junto a otro caudal. Como posición, sí; pero no como sentido. Porque el capital solo se corta sin continuación y el caudal solo no da término a ningún capital precedente. En cambio la cauda-capital que nos ocupó, termina, como caudal, un conflicto, y es terminado, como capital, por la cauda que lo sigue.

376). Un ejemplo, ni muy brillante, ni demasiado límpido, puede venir a esclarecer lo antedicho, sin embargo.

Es necesario que el lector me siga con paciencia. Sírvase ejecutar la primera frase hasta la blanca caudal *do*; pase al segundo pentagrama y tome su frase hasta la cauda *fa*; después de la equívoca frase de negras termina el período con la frase primera completa. Ahora ejecute el compás central y el final (*do, sol, fa* blancas); siga con las blancas *fa, re, do*. Nada más. La cauda-capital aparece sólo dos veces.

Habrá notado el lector que el compás central es caudal en la primera ejecución y capital en la segunda.

Puede ejecutarlo todo como está escrito, pero debe atribuir doble sentido al compás central. Las llaves cuadradas que a nado aclaran la cuestión. Es lo mismo que si fundi ramos parcialmente las palabras «caravana» y «vanagloria», así: «cara-vana-gloria». A las sílabas centrales tenemos que darles sentido terminal y sentido inicial.

377). Schubert. Op. 78,  
Andante, ex 3 x 8.



377). El precedente ejemplo muestra otro aspecto del mismo fenómeno.

El autor escribió esta melodía a base de semicorcheas. Para mayor claridad lo presentamos en corcheas y, dejando las cuatro primeras frases, reproducimos las finales, a partir de la quinta (1).

(1) Damos aquí copia exacta del período entero tal como fué notado por Schubert. La verdad es que no se acierta a comprender el porqué de tal unidad simple. Apenas se puede concebir notación más enmarañada y confusa. Nadie afirmar  que al mirar ese período descubre de inmediato las ideas que entraña, su alternativa, y la estructura de la estrofa. Hay que conven-



cerse de que la teoría tradicional solo consiguió la fijación de alturas y duraciones; leidas, convertidas en sonidos, empiezan a percibirse los pensamientos con más o menos claridad, según la musicalidad y la experiencia del lector.

Cabe preguntar si era n cesaria la escritura del autor. No hay más que consultar nuestra copia en corcheas para responder que no. En verdad, hubo un momento, a principios del siglo pasado, en que se exager  la tendencia a emplear las figuras menores.

Leídas las dos primeras del fragmento reproducido, podemos añadirle la tercera deteniéndonos en el *la*; pero esta nota *la*, mientras da término al contenido del capital precedente, encabeza un nuevo capital del  $6 \times 8$  binario con sus tres pies contraídos, *la, sol, mi*, que corre a morir en un caudal último, sobre la nota *re* en que termina el período.

En este caso, sólo el *la* equívoco pertenece a la frase anterior. Otra vez tenemos dos frases con un compás ambiguo en el centro. En él muere la primera y nace la segunda. Se ve cómo se cruzan nuestras llaves rectangulares.

378). Otro ejemplo, también de Schubert, muestra un empleo más interesante y sutil del mismo recurso.

Al observar las primeras frases notamos que dos de ellas presentan el primer pie ternario contraído. Estas contracciones, nada raras en los capitales, como hemos visto antes, contienen, sin embargo, un principio de reposo que ha sido feliz-

378). Schubert. Drei Clavierstücke,  
Nº 3, Allegretto, ex 6 x 8 an.



mente aprovechado por el compositor. Después de la tercera frase, Schubert injerta un capital a base de dos pies contraídos, *re, mi*. Y hace resbalar la corriente hasta el *re* del compás central, donde termina. Pero este *re* final no es otra cosa que la figura inicial que vemos en todas las otras frases. Y tan es así, que podemos suprimir el capital *re, mi*, añadido sin que se advierta su ausencia.

El análisis fraseológico, practicado sin más bagaje que la noción de las frases articuladas por la asociación capital-caudal, tiene ancho campo en la música de los pasados siglos y aun en la moderna, pero es insuficiente para comprender las melodías en que aparecen los capitales o los caudales solos, las caudas-capitales que estamos estudiando, y otros recursos que veremos.

El conocimiento de estas disociaciones y añadiduras ensancha considerablemente la zona de nuestra penetración y nos explica muchas estructuras de la melodía moderna, siempre a expensas de los mismos principios funcionales que constituyen la base del método.



379). En esta otra extraña y complicada melodía que reproducimos tenemos un ejemplo de cauda-capital muy curioso.

Se trata de una canción «a la manera popular» recogida o creada por un músico culto. El hecho que nos interesa se encuentra en el quinto pentagrama. Tenemos, al comienzo, un caudal solo; después una frase en  $6 \times 8$  ternario, una en  $3 \times 8$ , otro caudal solo, sigue la frase del caso, dos caudales solos y la idea final.

La doble frase del quinto se entiende así: el capital es exacta reproducción

379). Du, du liegst mir im Herzen,  
Molto moderato, ex  $3 \times 8$  t.

The musical score consists of eight staves of music in G major and 3/8 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/8. A '6' is written below the staff, indicating a 6/8 meter. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff continues with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third staff has a quarter note G4, a quarter note F#4, and a quarter note E4. The fourth staff has a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The fifth staff is the most complex, featuring a 6/8 ternary phrase: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The sixth staff continues with a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F#3. The seventh staff has a quarter note E3, a quarter note D3, and a quarter note C3. The eighth staff concludes with a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2.

del que aparece en el segundo pentagrama y, como éste, descarga su corriente en la nota *sol*, que es, por lo tanto, caudal; pero es también inicial, porque en ella arranca un capital casi exactamente igual al último de la melodía. En el compás del centro, pues, concluye el anterior y, como adquiere función capital, necesita a su vez la terminación que le da el caudal siguiente con su *la*.

Considero suficientemente explicado el recurso que he llamado cauda-capital. No hallo motivos para reconocer su inverso, el capital-caudal, pues de todos modos se presume en el equívoco.

## PERCUSIONES EXCEDENTES

El transcurso simétrico de las frases se halla a veces alterado por percusiones excedentes. Estas percusiones pueden ser melódicas, sin formar parte de la idea, o armónicas que han invadido el registro melódico.

Conviene reconocerlas — desde que trabajamos con la ficción gráfica — porque el análisis tropieza con ellas.

**PERCUSIONES INICIALES.** Su nombre está diciendo que aparecen al principio de la melodía. Pueden consistir en una simple nota aislada cuya función virtual sería la de hacer presentir o ambientar la primera frase, o la de producir un toque pre-

38o). Schumann. Carnaval,  
Moderato, ex 3 x 4 t.



ventivo de atención; pueden ser, no ya notas aisladas, sino breves diseños y hasta frases enteras, siempre con valor de anuncio, es decir, extrañas al sentido de las frases a que se anteponen.

La percusión inicial, cuando es apenas una nota suelta, no se diferencia mucho del caudal inicial solo. Si no háy ambigüedad puede distinguirse recordando que el caudal solo, está ligado, por su sentido, a la melodía, mientras la percusión inicial es extraña.

Todavía me parece necesario recordar que todas las dificultades que nos ofrece la clasificación de los recursos y aún la de las frases se debe a la ambigüedad de la teoría tradicional. Toda discrepancia del lector conmigo importa el reconocimiento de que la teoría en uso no da normas inequívocas. En nuestro sistema las percusiones quedan fuera del arco y el caudal solo bajo medio arco descendente.

38o). Esas frases de Schumann están precedidas de un *la* excedente que aparece a manera de advertencia, y que no se reproduce en la repetición.

381-382-383). Igual sentido atribuyo al *re* bemol de «Le retour» de Beethoven, al *fa* que precede a la primera frase de la berceuse y al *fa* de la polonesa. Todos ellos carecen de condiciones para desempeñar la función del cau-

381). Beethoven. Sonata op. 81,  
III, Graz. scherzando, ex 6 x 8 t.



382). Chopin. Berceuse op. 57,  
Andante, ex 6 x 8 t.



383). Chopin. Polonesa N° 2, Meno  
mosso [que maestoso] ex 3 x 4 t.



dal solo, que, por su parte, cuando es inicial, tiene también cierto carácter preventivo.

384). Beethoven. Sonata op. 81,  
I, Allegro, ex binario t.



385). Schubert. 4 impromptus op. 90,  
N° 1, All° molto mod., ex C t.



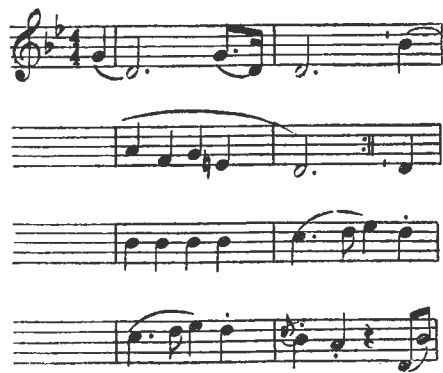
384-385). En estos dos casos, casi idénticos, la nota inicial tiene el valor de un toque de atención. En la segunda, este sentido se afirma por la presencia del calderón sobre la blanca *sol* (que no salió en el clisé). Para extraer el verdadero

significado de la melodía de Schubert recomiendo eliminar la nota puntillada de los capitales y convertir en negras las semicorcheas. (En el ejemplo 385 antepóngase un becuadro al *la*.)

386). En la presente melodía de Schumann tenemos dos células iniciales totalmente extrañas a las ideas que se enuncian en los pentagramas siguientes. Deben ser consideradas como llamadas preventivas. Su semejanza con los caudales solos es muy grande, sin duda. Un matiz mínimo puede modificar la clasificación. Verdadera curiosidad, muy interesante, es la identidad de los compases sexto y séptimo. Sin embargo, la función que desempeñan — caudal uno, capital el otro — le da sentido tan diferente, que hay que prestar mucha atención para advertir que son iguales.

387). En la melodía de Haydn las percusiones preventivas se articulan en forma de frase. La idea entera es un toque de atención. Como se ve, carece de re-

386). Schumann. Alb. de Juv. N° 37,  
Moderato, ex C an.



387). Haydn. Sinfonía N° 21,  
Allegro di molto, ex 3 x 4 t.



lación con las frases siguientes que, en número de cuatro, integran, sin aquélla, un período común. Exigencias gráficas nos obligan a suprimir la frase final. La melodía empieza en la blanca *sol*, asciende al *la* y siente el apoyo terminal en el *sol*, con prolongación femenina en el *fa*. Sin pausa, arranca la anacrusis *sol* en busca del capital *la* blanca, que, a través del *si*, cae formando la cauda femenina *la-sol*. Aquí, de pronto, la nueva anacrusis da un enorme salto, pero su frase trata de aproximarse rápidamente a la tesitura anterior. Esta frase alta, que es la tercera, no es sino una variante de la primera (que está en el segundo pentagrama), y no tiene nada que ver con las percusiones iniciales.

**PERCUSIONES INTERMEDIAS.** Son también extrañas al desarrollo del pensamiento melódico y tienen generalmente carácter armónico. Su nombre indica que aparecen entre las frases. Si forman frases que interrumpen a intervalos regulares el curso de las frases principales, son verdaderos estribillos. Breves y aisladas, sin alteración de la simetría, se hallan con frecuencia en los caudales.

388). Con notas chicas escribimos las percusiones que irrumpen después de las frases primera y segunda en esta melodía de Bornhardt. Eliminadas, las ideas principales se enlazan sin advertir la falta.

388). Bornhardt. Zitherbubens Morgenlied,  
Allegretto, ex 3 x 8 t.



389). Mendelssohn. Concierto op. 25,  
Molto allegro, ex C an.



389). Mendelssohn se interrumpe, como el anterior, después de las frases primera y segunda, para intercalar varias percusiones extrañas al pensamiento melódico. Las escribimos aquí con notas pequeñas y aclaramos que el autor dejó afuera, en posición anacrúsica, las cinco primeras notas.

**PERCUSIONES FINALES.** Tienen por objeto reafirmar la conclusión. Con mucha frecuencia aparecen dentro del último caudal y forman parte de él sin romper la

390). Grieg. Solveig's song, N° 5,  
Un poco andante, ex C an.



simetría. Otras veces añaden compases especiales y el análisis tropieza con ellas.

Hay compositores que no se resignan a terminar sencillamente sus períodos. Quieren que el mundo se entere de que lo dicho está dicho, y añaden — el lector

recordará ejemplos — cinco, diez, veinte percusiones finales. Nos conformamos con presentar esta discreta muestra de Grieg. Terminada la melodía, el autor entrega un compás de compasillo entero a la percusión final. La melodía marcha insumiendo semiperíodos de tres frases. Hay, pues, rotura de la simetría producida por la intromisión de ese elemento de énfasis, extraño a la corriente.

## DOBLE FINAL

El compositor siente la necesidad de confirmar la terminación del período. Al efecto, repite la nota final anteponiéndole una o más notas que refuercen su carácter conclusivo. Cuando este recurso aparece dentro del compás caudal, se considera simple terminación femenina. Si el autor lo quiere más amplio, crea un compás especial fuera del orden simétrico. El doble final se diferencia de las percusiones finales en que retoma y prolonga el sentido de la frase precedente.

391). A la vista tenemos dos ejemplos. El primero nos da, en la tercera pauta, un caudal solo. En la frase final, la tripodia binaria se mueve hasta caer en el *do* blanca. Pero no satisfecho con su neto valor conclusivo, el autor asciende a *mi-re* para asentarse de nuevo en el *do* negra, esta vez definitivamente.

391). Haydn. Sinfonía N° 19,  
Trío, ex 3 x 4 t.



392). Weinhardt. Canciones de Navidad,  
N° 10, All°, ex 6 x 8 an.



Llama la atención este compás excedente en período que tiene de menos el compás capital de la tercera frase. ¿Habría contado Haydn los compases con los dedos, obediente a la creencia popular de que la melodía debe tener cuatro compases o múltiplos de cuatro? No lo creemos.

392). En esta canción ocurre lo mismo. El período es de tres frases y termina en el *si* del sexto compás. Pero el autor quiere algo más, y asciende con calma para tomar otro *si* en un compás excedente.

El procedimiento empleado por este autor es el mismo de Haydn, pero el clásico se conformó con tocar el tercer grado mediante una apoyatura, en tanto Weinhardt dió medio compás a su ascenso.

Ya veremos el mismo recurso de otro modo.

393). Una nueva melodía nos muestra otro doble final. Terminada en el *do*, baja a la sensible con el objeto de dar mayor fuerza conclusiva al *do* que aparece fuera de la medida.

394). Es ingeniosa y audaz esta melodía. Coloca el autor dos veces al principio, la frase que le sirve para terminar. Y todavía refuerza la conclusión con un doble final.

393). Weinhardt. Canciones de Navidad,  
Nº 6, Mod., ex C an.



394). Weinhardt. Canciones de Navidad,  
Nº 31, Allº, ex 3 x 4 an.



395). Mozart. Sonata Nº 6,  
Allegro, ex 3 x 4 t.



395). La otra, de Mozart, constituye un caso muy interesante. Hemos reproducido las cuatro frases del período y, además, porque lo exige la explicación, la primera frase del período siguiente. Se trata de un curioso doble final. En la cuarta frase, desciende el autor hasta la sensible y concluye en la tónica *do*; pero apenas toca en ella, inicia un descenso en festón hasta remachar la conclusión en el *do* grave. Y aquí lo curioso: en vez de crear un compás excedente, se introduce con la nota final en el compás capital de la primera frase del otro período y, a consecuencia de esta intromisión, el *sol* inicial, que es negra la primera vez, queda reducido a semicorchea para compensar el valor que le tomó la nota extraña.



396). En esta melodía, que nos interesa por su doble final, tenemos, además, un buen ejemplo de percusiones previas en forma de frase y con función de llamada inicial. Otra vez hallamos afirmada la conclusión con pedido de fuerza a la sensi-

396). Grieg. Nordische Tänze, op. 17.  
Nº 16, Andante molto, ex 2 x 4 an.



ble. Y aparte del compás excedente creado por el recurso, tenemos varias percusiones finales que añaden un nuevo compás.

He aquí, pues, reunidos en una sola melodía, tres recursos creadores de asimetría: percusiones preventivas, doble terminación y percusiones finales.

## ECOS - RESONANCIAS - NEXOS

Podemos considerar todavía algunos recursos con que el creador introduce elementos complementarios de las frases, ya produciendo paréntesis en medio de la corriente que avanza a lo largo del período, ya distendiendo células en procura de más pronunciado o enfático ensamble entre las frases.

No nos proponemos tratar con extensión las muchas variedades de estos complementos artísticos. Vamos a ver aquí nada más que lo necesario para adquirir conciencia de sus hechos principales.

Otra vez, conocidas sus particularidades, nuestro análisis avanza sobre nuevos terrenos. El lector, instruido en la observación de los pocos ejemplos que ofrecemos, podrá explicarse la marcha simétrica de muchas melodías cuyo aspecto no es claro a primera vista.

**ECOS Y RESONANCIAS.** El eco es un recurso mediante el cual el compositor torna a producir, en segundo plano, entera o parcialmente, la idea que acaba de pronunciar. En todo caso el eco repite altitudes precedentes en igual o semejante diseño rítmico. Puede ser eco una frase completa; puede ser eco una parte del elemento caudal, reproducido en el espacio sobrante de este compás. A veces se presenta como excedente, en compás aparte, y produce asimetría.

La resonancia es un recurso de la misma naturaleza que el eco. Su característica consiste en que no reproduce con fidelidad las altitudes precedentes, sino en que, con más libertad, añade un comentario de análogo o distinto esquema rítmico, ya dentro de los compases regulares, aprovechando las pausas, sin destruir la simetría, ya fuera y aparte con valores propios, en compases excedentes.

Típico de ecos y resonancias es que no son ideas principales. Eliminados del pentagrama no advertimos su ausencia. Sus propios nombres contienen la mejor definición de su naturaleza.

No se pueden establecer características diferenciales netas entre estos dos recursos. Suelen darse en la práctica casos fácilmente confundibles. Por eso los consideramos en un solo capítulo.

En el transcurso de una composición ambos recursos pueden adquirir valor y categoría de frases.

397). Haydn nos dió en esta página ejemplos de resonancia y de eco bien diferenciados. Un capital de aspecto dactílico descansa en adornada y breve cauda, y en seguida, después de un corto silencio, esa cauda resuena transportada. El segundo capital, con el mismo esquema del primero, cae en cauda más densa que la anterior, e inmediatamente el eco la reproduce fielmente. En la tercera frase vemos una resonancia como la primera.

La extensa anacrusis que aparece al final, rumbo a la frase siguiente, tiene los caracteres del nexos. De esto nos ocuparemos en seguida.

397). Haydn. Sinfonía N° 3,  
Allegro vivace, ex C t.

The musical score for Haydn's Symphony No. 3, Allegro vivace, ex C t. consists of four staves. The first staff is labeled 'resonancia.' and shows a melodic line with a dactylic capital and a short cauda. The second and third staves are labeled 'eco.' and show the cauda of the first staff reproduced. The fourth staff shows a similar pattern with a denser cauda.

398). Tschaikowsky. Capricho Italiano,  
Piú mosso [que andante...] ex 6 x 8 an.

The musical score for Tschaikowsky's Capricho Italiano, Piú mosso [que andante...] ex 6 x 8 an. consists of three staves. The first two staves show a melodic line with a capital and cauda. The third staff is labeled 'eco.' and shows the cauda of the first two staves reproduced.

399). Schubert. Drei Clavierstücke,  
N° 3, Allegro, ex 2 x 4 an.

The musical score for Schubert's Drei Clavierstücke, N° 3, Allegro, ex 2 x 4 an. consists of three staves. The first two staves show a melodic line with a capital and cauda. The third staff is labeled 'eco.' and shows the cauda of the first two staves reproduced.

398). Tschaikowsky da al eco parte del capital y el caudal siguiente. En el caso anterior y en el que sigue, el intérprete debe forzar el matiz para que el eco o la resonancia suenen en otro plano; aquí, en el Capricho, el eco está eliminado del curso principal por un simple desplazamiento hacia el registro agudo.

399). Schubert reproduce con función de eco casi todos los elementos del caudal precedente en compás especial. En el segundo semiperíodo, no copiado, insiste en el recurso y repite entero el caudal cuarto.

Ya se sabe que nosotros hacemos pequeñas las notas para hacer más visible el fenómeno.

400). Un claro ejemplo de eco nos da Beethoven en esa melodía. Terminado el período, retoma la cauda femenina y, anteponiéndole breve anacrusis, la desplaza al registro agudo en un compás especial.

401). Haydn termina su clara frase inicial, y en seguida toma el elemento *re* del caudal precedente y articula su resonancia en rico diseño extra. Concluída la segunda frase reproduce más libremente, por dos veces, el esquema de la resonancia anterior. Más adelante, en compases no reproducidos, la resonancia adquiere personalidad independiente y se incorpora con valor de frase.

A veces basta un insignificante matiz para que se produzca la tras-comprensión de ciertos recursos. En esos casos es más necesaria que nunca la decisión del propio autor. Verdad es que, muchas veces, los compositores no tienen precisa con-

400). Beethoven. Sonata op. 31, N° 3,  
Scherzo, ex 2 x 4 t.



401). Haydn. Cuarteto op. 54, N° 1,  
dolce, ex 6 x 8 t.



ciencia del sentido o función que corresponde a determinados elementos; pero es más cierto que, aun en el caso de que sepan lo que quieren, la teoría tradicional no les da medios para fijar sus ideas.

Esas resonancias de Haydn, según hemos dicho, dejan de ser resonancias, después, para convertirse en frases. ¿Cuándo deben entenderse como ideas autónomas? Cuando dejan de ser consecuencia de algo anterior; cuando lo anterior se esfuma y pasan al primer plano articulando nuevos períodos. Nada sencillo.

Ruego volver páginas hasta el ejemplo 373). Ahí vimos una cauda que se reproduce, al final del período, solitaria. Creo que fué esa la intención del autor. Pero es evidente que esa cauda tiende a emanciparse, como la resonancia de Haydn, y a constituir por sí sola una nueva frasecilla. Un matiz de ejecución diferencia ambas interpretaciones: en la cauda hay que resbalar por sobre las notas intermedias; en la frase hay que detallar el conflicto.

**NEXOS.** El nexo es un puente colocado entre las ideas principales, generalmente entre semiperíodos o períodos. Tiene muchas veces sentido anacrúsico y es, genéticamente, la anacrusis desarrollada. El mismo impulso avalanzante, dentro del caudal, debe ser considerado como «nexo anacrúsico.» Es el desbordamiento que rompe la simetría lo que confiere al nexo el énfasis de que resulta su matiz.

402). Haydn. Sinfonía N° 5,  
Allegro assai, ex 3 x 4 t.



403). Beethoven. Sonata op. 31, N° 3,  
Allegro, ex 3 x 4 t.



El nexo puede no tener sentido anacrúsico. Todo puente — como tal, breve — que aparece en compases especiales fuera de los que consumen las frases principales, es un nexo. Suele emplearse para modular.

402). Los dos casos de nexo que reproducimos no necesitan comentarios. Ambos atacan las frases iniciales al cabo de sus largas marchas.

403). En la melodía de Beethoven podemos notar, al principio, las llamadas de atención previas que nos han ocupado antes. En este caso están incorporadas al período.

## OTROS RECURSOS

Nuestra penetración en el análisis de más complejas y sutiles combinaciones de elementos realizadas por los compositores cultos, en tanto nos aproxima a los pormenores del tratado de composición, nos aleja del objeto principal de este libro: la adquisición de un método para el análisis científico del canto popular.

El capítulo dedicado a los recursos de composición no agota el punto, ni mucho menos. Apenas hemos querido explicar aquí algunos procedimientos que irrumpen en el período al margen de las ideas, dentro de los compases o alterando las relaciones de medida. Todo esto, en cuanto puede el analista tropezar con ellos en el canto popular.

Nosotros creemos que la melódica culta europea antigua se funda en las estructuras regulares. Estos ejemplos que hallamos en los siglos inmediatos pasados, serían restos de aquellas construcciones mensurales.

Varias veces, en el curso de esta obra, hemos enunciado así, condicionalmente, la idea de que las articulaciones simétricas del período son «antiguas». Y hemos dicho «antiguas», sin mayor precisión, porque todavía no queremos entrar francamente en el ámbito de ese pensamiento. No tenemos inconvenientes en anticipar, sin embargo, que la concepción de un vínculo genético entre las construcciones simétricas de los siglos inmediatos pasados y las de otros «más antiguos», no es una ocurrencia florecida en endebles deducciones formalistas, sino el producto de lentos trabajos originales. Esa música «antigua» a que aludimos ha sido objeto de nuestro más empeñoso y largo esfuerzo. El volumen, la densidad y la novedad de sus resultados supera los de este libro. En el vasto plan de nuestra obra tienen su tomo especial mis estudios sobre los «antiguos» cancioneros cultos europeos. La trama de estos ensayos abarca espacio y tiempo. Si todo esto es un error, ¡qué error más grande!

USO LIBRE DE LOS ELEMENTOS CAPITAL Y CAUDAL. Las funciones capital y caudal, miembros básicos de las ideas melódicas o frases, abandonan su antigua relación y, ya independientes, ya disgregadas sus células, se combinan con diversos recursos hasta producir la decadencia de la primitiva simetría. La reacción contra el orden antiguo es consciente en Debussy y cobra preponderancia después.

Muy otra cosa es la asimetría de los clásicos, en aquellas obras no sujetas a la acentuación de los textos poéticos. Todavía en sus obras se puede seguir la marcha de los elementos capital y caudal; y en ellas y en las anteriores y posteriores, hasta hoy, encontraremos períodos concebidos conforme a los principios esclarecidos en este libro.

404). Quiero dar aquí un ejemplo, sólo uno, del uso libre de los elementos capital y caudal. Se lo debemos, otra vez, a Beethoven.

El compositor presenta una sencilla frase del  $4 \times 4$  y, por toda novedad, reafirma la percusión terminal anteponiéndole un tresillo avalanzante. Repite íntegro el esquema agrandando el avalanzante. Después toma solamente la mitad del capital, y el tresillo, que apareció enfatizando la conclusión femenina, adquiere valor anacrúsico y se descarga sobre otra mitad del primitivo capital. En adelante, el tresillo empalmará directamente con el punto caudal hasta la terminación.

404). Beethoven, 33 variaciones,  
22, Allegro molto, ex C t.



Espero que este solo ejemplo permitirá al estudioso representarse hasta las últimas consecuencias la fecundidad de las funciones capital y caudal disociadas y fragmentadas. Si la teoría en uso hubiera dado a los compositores conciencia de este mundo de posibilidades, creo que habríamos llegado a una melódica moderna de más franca genealogía tradicional.

CÉLULAS. Observadas la disociación de las funciones y la fragmentación de los elementos, es fácil comprender la célula. Damos aquí también a la voz *célula* un contenido particular, no muy alejado pero sin general coincidencia con el que le atribuyen los tratadistas.

La condición ineludible de la *frase* es la marcha de la corriente de pensamien-

to, sin interrupción, desde el punto capital hasta el punto caudal. La frase es una pieza entera; sólo así es una verdadera idea musical, en nuestro sentido.

A fuerza de bistrurí se puede avanzar hasta reconocer la aparición independiente de sus dos elementos fundamentales: el compás capital y el compás caudal, como hemos demostrado; pero esos elementos no son totalidades conclusas sino partes, y sólo por meditado artificio, por la búsqueda de efectos determinados, se presentan solos o repetidos hasta completar la extensión métrica de una o más frases.

La célula es, desde el punto de vista métrico, un pequeño trozo, inferior en extensión a las frases entre las cuales aparece, y es lo común que se repita tantas veces como sea necesario para completar la medida prefijada; pero lo que caracteriza a la célula es su carácter conclusivo, en su pequeñez, al extremo de que, a lo largo del trayecto métrico, la corriente se corta y se reanuda dos o más veces. La célula, conclusiva como idea, tiene la misma condición de la frase, pero no es una frase porque no va desde un punto capital hasta un punto caudal en la extensión fijada por las frases que la preceden y la siguen. La célula, extraída de la melodía a que pertenece y considerada independientemente, puede tener, a veces, la estructura de una pequeña frase, pero es una célula si aparece entre frases mayores. Articula sobre las cabezas internas de pies o sobre las líneas divisorias. En este caso no se puede distinguir siempre de los caudales o capitales solos.

Un ejemplo vitalizará la explicación.

405). Schubert. Allegretto,  
Allegretto, ex 6 x 8 an.



405). La primera frase define la medida. En seguida arranca, en la anacrusis *sol*, un segundo «verso» tan extenso como el anterior, pero que en lugar de fluir, como el primero, de un punto al otro, está integrado por cuatro pequeños trozos conclusivos que son las células. En la frase cuarta se reproduce el procedimiento. Marcamos sus límites en la reproducción. No hay más guía que el oído; si la corriente se corta *irremediabilmente* en dos o más trocitos de análoga figuración, se trata de células. *Pero no se empeñe el estudioso en buscar células por todas partes, pues acabará por crearlas donde no existen.* La célula se revela por la coincidencia de muchas circunstancias mínimas. A veces basta la modificación de una altura, o de un valor



para que desaparezca. Por lo pronto, lo fundamental de la célula es la repetición del esquema. Veamos nuevos ejemplos.

406). En esta melodía tenemos una primera y una tercera frases fluidas y corrientes; pero no se puede decir lo mismo de la segunda y de la cuarta. La segunda, que no es frase propiamente dicha, está formada por dos células. En efecto, la marcha se corta en el capital, y se llega al caudal por repetición del esquema precedente. Lo mismo ocurre en la última.

Recordemos siempre que *las células no deben producir una alteración del compás adoptado para el período*, ni aun en el caso de que pudieran constituir frasecillas independientes. Tal como las modulaciones pasajeras no requieren cambio de armadura.

406). Schubert. Rondó, All.  
q. andantino, ex 2 x 4 an.



407). Reichardt. Jägers Nachtlied,  
Lento y piano, ex 6 x 8 an.



407). Empiezá la canción con una frase ascendente hasta su caudal y en seguida corre íntegra una segunda frase normal; mas a poco andar por la tercera, la idea se corta y un segundo esquema semejante al anterior completa la medida. Con líneas cortadas seguimos marcando estas células. La cuarta frase es regular.

Un tipo de células netas se da en el *Allegretto* de Schubert. Pero en los dos ejemplos anteriores, aun en presencia de las características de la célula, entramos en franca interferencia con el recurso de los caudales solos. Un matiz apenas perceptible los diferencia, y aun pueden darse casos en que el distinguo sea imposible. Cosas de la música. Por lo demás, nada de otro mundo. Todas las clasificaciones se fundan en la indudable existencia de tipos nítidos, y en todas se presentan los casos ambiguos o indefinidos. No es una objeción que deba hacerse a nuestro método de análisis. Yo no pretendo conseguir en música lo que nadie ha logrado en ciencia alguna. El método se apoya sobre numerosos casos inequívocos en que nuestro concepto de la frase resplandece sin obstáculos. Todo este capítulo de los recursos está dedicado, precisamente, a las formaciones atípicas. Nuestro plan básico termina, en realidad, con el análisis de las ideas que circulan de un punto capital a su punto caudal. Y ha sido tan laborioso para mí este trabajo, que entre los ejemplos mismos de las frases regulares se me han deslizado algunos fuera de lugar, como los núme-

ros 36) y 185), cuyo traslado a este párrafo me parece ahora preferible. Este método no es más complejo que la música de que se ocupa. No hay que olvidar, por otra parte, nuestro objetivo principal: el esclarecimiento de un ciclo mensural, cuyos *restos* sobreviven en la música culta, y cuya plenitud se manifiesta hasta nuestros días en el canto popular.

**SUPERPOSICIÓN DE MELODÍAS.** Veamos, en fin, algunos procedimientos sensibles a nuestro análisis. Insinuamos un ingreso al campo de los artificios contrapuntísticos, fuera ya de nuestro plan.

Dos melodías de estructura regular pueden presentárenos superpuestas. Nada extraño. En ciertos casos subsiste todavía el alcance de nuestro método.

408). Beethoven. Sept bagatelles, 4, Andante, ex 2 x 4 an.

PRIMERA MELODÍA



SEGUNDA MELODÍA



AMBAS SUPERPUESTAS



408). Observemos aquí la superposición de dos períodos formados con frases de distinto tamaño.

Tenemos en primer lugar, a la izquierda, una melodía del  $2 \times 8$  típica. Contrae el pie de todos sus capitales impares y deja en suspenso la conclusión. En se-

gundo lugar, a la derecha, tenemos otra melodía, esta vez del  $4 \times 8$ , sencilla y normal.

En tercer lugar, abajo, se ven superpuestas las dos melodías anteriores tal como las dispuso el autor.

En estos casos nuestro sistema incorpora la media línea divisoria. Puede verse en la reproducción cortando los dos últimos espacios. Doble cifra de compás junto a la armadura.

Hemos dado término a la primera parte. Su objeto inmediato ha sido el estudio de las formas melódicas en la música culta.

Presentamos, definimos y explicamos la frase perfecta, con sus dos compases iguales, y la examinamos luego, yuxtapuestas las del mismo tamaño, en la formación de períodos regulares y unidas las de diferente extensión en la estructura de períodos de articulación irregular.

Revelamos las frases imperfectas y vimos sus variadas combinaciones en los períodos. Después, aquéllas y éstas en el fraseo mixto. Tratamos en seguida la frase híbrida, medio binaria, medio ternaria y, en fin, nos detuvimos en el examen de los recursos que pueden interrumpir o alterar el ensamble regular de las ideas.

El hacer melódico vivía en las sombras. Nuestro método penetró en ese mundo desconocido y descansa ahora después de haber esclarecido numerosas formas del musicar, cultivadas y transmitidas oralmente fuera del contralor de la conciencia.

Un método para la escritura y el análisis de las ideas musicales, formulado en teoría y ejemplificado sin economías, queda propuesto a los verdaderos estudiosos. Siguen ahora nuevas pruebas de su poder analítico y, más adelante, su aplicación al canto popular.



SEGUNDA PARTE

LA DEFORMACION  
EN LA MUSICA CULTA



## CONSERVACION Y DEFORMACION

Música pensada y música escrita. — El creador puede deformar su música al escribirla. — La creación está sujeta a órdenes. — Epoca, lugar, escuela. — Conservación. — Influencia de los compases iguales. — Deformación. — Alteración de la forma pensada. — Ejemplos.

La música existe y es un bien colectivo porque es posible su transmisión de un hombre a otro hombre. Se transmiten expresiones particulares, «individuos», que son las melodías; mas, al absorber la cantidad, el oyente infiere prácticamente leyes de estructura, que son los sistemas rítmico y tonal, y formas de composición, base de las futuras creaciones del compositor, fundamento de comprensión de los oyentes.

En el ambiente culto, la escritura musical es el instrumento de la transmisión. Pero la *escritura* no es la *música* sino el medio de que se sirve el creador para fijar su pensamiento. Hemos visto que el instrumento gráfico es imperfecto y defectuoso; y como la música, que es un producto del musicar, tiene una forma cuando acaba de ser «pensada», resulta claro que *hay un campo de posibles deformaciones entre la música pensada por el autor y la música que el mismo autor fija en el pentagrama.*

Quien medite seriamente esta cuestión, acabará por creer, conmigo, que muchos músicos han podido concebir una cosa, escribir otra y conformarse luego con lo escrito sacrificando lo pensado y sentido originalmente.

Por lo general, el compositor concibe o crea «oralmente» y luego escribe. Es decir, pasó de la forma pensada a la versión gráfica. Tiene muchas probabilidades de hacerlo con exactitud cuando piensa frases simétricas regulares; pero puede inventar melodías formadas por yuxtaposición de frases largas y frases cortas, o de frases perfectas e imperfectas, y como la teoría lo obliga a meter su música en compases iguales, ocurre que las líneas divisorias crean acentos donde el autor no quiso ponerlos, y hasta le obligan a suprimir o añadir valores o silencios. Esto, sin contar con que su escritura no revela el límite de las ideas.

El músico ilustrado por la teoría actual no tiene, generalmente «conciencia oral» de las formas; sólo cuando su música aparece escrita suele comprender las formas de la frase o del período que concibió, si esas formas no eran complejas. El mismo autor que la escribe suele ponerse a contar los compases para agregar o quitar alguno; todo lo cual está diciendo claramente que el músico renuncia muchas veces a la integridad de su concepción en homenaje a la simetría formal revelada por una teoría que no conoce las formas.

Según esto, la trasmentalización de la música culta, por medio de la escritura, tiene dos suertes posibles: la *conservación* y la *deformación*.

Es decir que entre los términos:

- a) música pensada
- b) música escrita

caben por igual el acierto y el error. El musicólogo podría conocer uno u otro si poseyera ambas versiones; pero resulta que, si no cuenta con la excepcional confianza del propio autor vivo, no tiene a su alcance nada más que la forma escrita.

Parece poco serio que alguien se proponga hallar diferencias entre dos términos conociendo uno solo; y sin embargo, existen criterios que permiten acercarse a la incógnita forma pensada en la medida necesaria para que se admita, en principio, que la música puede ser deformada por el propio autor cuando trata de encerrarla en los compases regulares que le impone la teoría tradicional.

Esto, hoy, en que las dificultades gravitan casi exclusivamente sobre el orden rítmico. Bien puede imaginar el estudioso lo que ocurriría en pasados siglos, cuando la notación, que procede de un sistema musical extraño al nuestro, carecía hasta de los elementos indispensables para caracterizar los intervalos. Dejemos eso.

¿Cómo aproximarnos al pensamiento original no escrito?

Aunque parezca extraño, vivimos tratando de superar los elementos de la externación. En el trato social, realizamos todos los días cien esfuerzos mínimos por aprehender el verdadero pensamiento de quien nos habla, a través de voces o frases oscuras. Comprender es adivinar. La exégesis es un llegar al pensamiento inexpressado en la versión escrita. El intérprete musical vive en tal función, aunque la cumpla a medias.

Y es que el pensar no es un fenómeno que se produce con arbitrariedad independiente del mundo. Lo precedente y lo circundante determinan su existencia, su condición y su sentido. Pensamos lo que podemos, no lo que queremos. Un círculo de principios nos aprisiona.

En música hay algo más: musicamos dentro de órdenes establecidos. La teoría conoce el orden tonal; y en cuanto a las leyes o principios del musicar en el orden rítmico, se han revelado aquí. La aplicación de estos principios según la época, el lugar y la escuela, permiten superar la notación y aproximarse o llegar, en muchos casos, al pensamiento musical que el propio autor no supo escribir. O, por lo menos, con mayor seguridad, a comprender que lo que está escrito es una deformación de lo que pensó el compositor.

Si la página escrita no presenta anomalías; si su estructura cabe en el cuadro de posibilidades, podemos admitir que la escritura representa con fidelidad el pensamiento del creador. Y así confirmamos la idea de que la trasmisión de la música culta por medio de la escritura puede conservar o deformar el pensamiento original.



CONSERVACIÓN. Una melodía conserva en la escritura la originaria forma de la concepción, cuando el autor acierta en la adopción del compás que conviene a su naturaleza rítmica y en la fijación de la armadura y alteraciones accidentales que responden al orden sistemático de sus altitudes. Una melodía escrita, cuya conservación presumimos, es el término de comparación B. Nos falta en absoluto y definitivamente la versión «pensada», que es el término de comparación A. Parece que no podemos saber, científicamente, si la versión escrita representa con exactitud la versión pensada; y, algo más, parece arriesgado admitir la categoría entera de melodías *conservadas*. Sin embargo, un solo argumento, un endeble argumento negativo, basta para que reconozcamos como absolutamente segura la existencia de melodías conservadas por la escritura: *no es posible que todos los compositores del mundo se hayan equivocado siempre al escoger los elementos gráficos que debían dar precisión escrita a sus pensamientos musicales*.

Admitida en principio la conservación, apenas avanzamos, pues la duda, imposible en cuanto al hecho general, subsistiría en presencia de cada caso particular. Nuevamente debemos acudir a criterios extragráficos.

El pensar musical es tanto menos libre cuanto más antiguo (dentro del ciclo mensural). El número de formas es limitado y la regularidad su principio. Según la época, la escuela, el autor y la índole de la obra (vocal o instrumental), toda melodía simétrica, escrita en alguno de los compases tradicionales que convienen a su forma pensada, es una melodía conservada por la escritura. Ejemplo: en el siglo XIX y en el dominio de los llamados clásicos, cualquier notación de melodía perfecta, regular, escrita en el compás de  $6 \times 8$  (ternario) representa con exactitud la idea del autor, en el orden rítmico y en el tonal.

Hay, entonces, numerosas melodías conservadas por la escritura; tantas más, cuanto más nos acercamos a nuestros días, en el orden tonal, y a partir del siglo XVIII en el orden rítmico. Desde este siglo hasta hoy, apenas se ha prosperado en rítmica.

*Todos los capítulos anteriores de esta obra se refieren a melodías conservadas y la mayor parte de sus ejemplos documentan esa categoría.*

Debo hacer la advertencia de que el terreno es firme sólo cuando se trata de las frases perfectas y el fraseo regular. Y aún en esos casos es probable que hayamos incluido algunos ejemplares de sentido ambiguo. Son muchas las melodías analizadas que hemos rechazado por insuficientemente claras.

Nuestro sistema, al mover sin prejuicios las líneas divisorias, da cómodo y preciso asiento a las melodías de más extraña y caprichosa concepción. En este campo de las frases imperfectas que se suceden sin regularidad, y en el fraseo mixto, fuera ya de la simetría clásica, cabe más que nunca la sospecha de que el compositor alargó o acortó sus pensamientos cediendo a la dictadura de los compases iguales. No es posible penetrar más hondo. Nuestro sistema mira más a lo porvenir que a lo pasado. Y hemos hecho tan detenida incursión a los siglos in-

mediatos anteriores, porque en ellos podíamos documentar a un tiempo mismo la regularidad de las formas cultivadas y la inconsistencia de la teoría que pretendió registrarlas.

**DEFORMACIÓN.** La deformación, que consiste en una modificación de la prístina forma pensada (1), tiene aquí la característica de no haber sido ocasionada por la necesidad de expresión, sino por imposiciones del instrumento gráfico o por inadecuada elección de sus elementos.

A simple vista, parece menos difícil admitir que entre la forma pensada A y la forma escrita B quepa la deformación. No es más fácil, sin embargo, probarla. Volvemos a hallarnos con un solo término de comparación, el B, la forma escrita; y nos falta otra vez el término A, la forma pensada.

Hay melodías conservadas y melodías deformadas porque no es posible que todas se hayan conservado o todas se hayan deformado; pero una melodía o se conserva o se deforma. Se trata de saber, hasta donde se pueda, en qué casos se conservan y en qué casos están deformadas. Ya hemos hablado de la conservación.

El pensar musical obedece a normas que cristalizan generalmente en formas simétricas. Según la época, la escuela, el autor, la índole de la obra y la manera como ha sido empleado el instrumento gráfico, toda melodía asimétrica puede ser una melodía deformada por la escritura.

Ejemplo: en los siglos xv y xvi, en el ambiente de los polifonistas, toda versión gráfica de melodías de nuestro sistema tonal en cuya armadura y pentagramas se omiten las alteraciones propias y las accidentales, no representa el pensamiento del autor en el orden tonal.

En cuanto a la conservación de las formas, hemos remitido al lector a los ejemplos anteriormente transcritos, no sin reservas. Para documentar los casos de posible deformación necesitamos acudir a nuevos ejemplos.

La deformación — alteraciones de la forma pensada — se produce principalmente por insuficiencia del instrumento gráfico, o por inadecuado empleo de sus recursos. Ambos casos presuponen la incomprensión de las formas. Forma, en su más amplio sentido, comprende los dos órdenes de la melodía: el tonal y el rítmico.

La modificación de las altitudes por deficiencias del sistema de notación, significa también una alteración de la forma pensada. El sistema en uso registra las altitudes sin equívoco desde hace dos siglos y medio; pero antes produjo alteraciones de tal importancia, que la historia de la música en esos siglos, es poco menos que una historia de signos. En cambio, la alteración de las formas en el

(1) No se puede hablar de «una» forma pensada porque, generalmente, el compositor modifica sus ideas varias veces, antes de escribirlas. Nosotros nos referimos a la «última» variante de la idea pensada; a la variante que, aun después de algunos ensayos de escritura, engendra la versión gráfica definitiva.

orden rítmico subsiste hasta nuestros días. La incompreensión de las formas y la insuficiencia de la notación tradicional son dos hechos que se alimentan recíprocamente desde hace siglos. El planteo de una notación consecuente con sus propios principios, habría revelado las formas; la comprensión de las formas por audición — el caso mío — conduce a un sistema científico de escritura. Ya sabemos que la notación tradicional trastrueca acentos, altera el sentido de las ideas y las presenta en forma ambigua. Veamos ahora cómo llega al extremo de presionar en el compositor hasta que le hace modificar la forma pensada.

La pequeña frase que consume un pie binario en el conflicto y otro en el reposo es y ha sido muy cultivada. Muchísimas veces los autores la han escrito a base de negras, dos negras por compás,  $2 \times 4$ . Otras veces han preferido las corcheas, el pie binario de corcheas, que pide el compás de  $2 \times 8$ . Pero, ¿qué superstición secreta, qué prejuicio extraño ha trabajado el espíritu de los compositores hasta impedirles utilizar el compás lógico y necesario para el pie de corcheas? En todas mis búsquedas he tropezado apenas tres o cuatro veces con melodías de un pie binario por compás escritas por los autores en  $2 \times 8$ . Existe, pues, la posibilidad teórica de escribirlas bien, pero ha faltado entender las estructuras para una justa traducción gráfica.

Todas las otras veces la melodía del  $2 \times 8$  se me ha presentado en  $2 \times 4$  y hasta en compasillo. Casi siempre en  $2 \times 4$ . ¿Por qué?

Si este compás es justo para el pie de negras, no puede serlo también para el pie de corcheas; y no lo es, porque en el  $2 \times 4$  caben *dos* pies de corcheas, es decir, la dipodia ( $4 \times 8$ ). De modo que si realmente se trata de la frase pequeña — de un pie por compás — ocurre que la frase entera, con sus dos pies, cabe en un solo compás de  $2 \times 4$ .

Y ahora se verá. Ni siquiera en ese error han coincidido los autores. Hay dos maneras de equivocarse y cultivaron las dos: una consiste en colocar el primer pie afuera, como anacrusis; la otra, en poner los dos pies de la frase dentro del compás:



Volveremos sobre este punto, con más extensión, en futuros capítulos de crítica.

Nadie argumente que se buscan diferentes acentuaciones. Para quien comprende las formas, las frases son lo que son y tienen los acentos que tienen en un compás, en el otro, en compasillo o sin líneas divisorias. Esos dos procedimientos no indican sutil sabiduría sino robusta ignorancia. Son simples errores de notación y sus consecuencias resultan notables.

Las consecuencias del primer caso no son graves. Cuando se llega al compás

final, o la frase dobla sus valores caudales o se añade un silencio de negra. Hay, como se ve, uná alteración de la forma, pero sin importancia.

Algo más serio puede ocurrir con el segundo caso. Y digo que «puede ocurrir» porque a veces no ocurre nada: cada frásé toma un compás, y se llega al término sin que falte ni sobre. Sí; pero la nota final, el último y definitivo golpe, percute en el «tiempo débil». Y el compositor se da cuenta; piensa que no puede ser y que debe remediar la anomalía. ¿Qué hace? Deforma la melodía concebida. Veamos los ejemplos:

409) Beethoven, Marcha a la turca,  
Allegretto, ex 2 x 4 t.



410) Beethoven, Rondo a Capriccio,  
Allegro vivace, ex 2 x 4 t.



409-410). ¿Qué nos impresiona en primer término? Que siendo típico de esta forma el período de ocho frases, las transcritas no tienen más que siete. ¿Por qué? Porque el compositor sufrió la imposición de un compás inadecuado que le exigía terminar en el «tiempo fuerte». Para atender a este detalle gráfico, le suprime el caudal a la séptima frase, pone en su lugar el capital de la octava y termina como se pide.

Es evidente. Véase la tercera frase del ejemplo 409): *do si la sol / fa, mi*. Nótese que a partir de la quinta frase la melodía se repite. Pero al llegar a la séptima, el mismo diseño de la tercera, sin cauda, empalma con la frase octava. Es claro; mediante esta fusión y con el silencio final, las frases séptima y octava han quedado convertidas en una común dipódica 4 x 8.

El caso 410) es casi idéntico. La tercera frase está íntegra en la séptima, pero si el autor añade al final otra como la cuarta, se extenderá hasta el « tiempo débil » y no puede ser — piensa el autor —. Entonces funde el capital de la octava con el caudal de la séptima y el problema gráfico está resuelto a expensas de la forma pensada.

Tres casos más de idéntica deformación. La misma causa siempre.

411). La séptima frase (pequeña) cae en el *do* sostenido, y esta misma nota articula, por equívoco, el capital de la última. Todo esto se ve dentro de la nueva frase del  $4 \times 8$  que fué engendrada por el error.

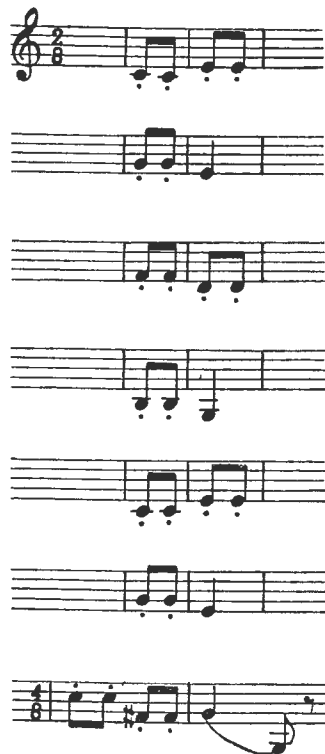
411) Beethoven. Sonata op. 79.  
III, vivace, ex  $2 \times 4$  t.



412) Haydn. Sinfonía N° 24,  
Fin, Vivace assai, ex  $3 \times 4$  an.



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



412). La anomalía es visible. El período «procede por pares». es decir, marcha dialogando. Hasta la sexta frase. Después, un desgarramiento: dos pies capitales semejantes a los de las frases pares, rompen el diálogo, cortan la armoniosa marcha y engendran una torpe frase del  $4 \times 8$ .

413). Más elegante se nos presenta el mismo autor en este ejemplo, ante la misma obligación. En la última frase se ve muy claramente que entre los dos pies del capital  $4 \times 8$  falta el caudal de la séptima pequeña, fragmentada. Podemos añadirlo aquí, entre paréntesis. Solfee el lector las frases séptima y octava del período así reconstruído: | *do, do* | (*la, la*) || *fa* #, *fa* # | *sol*, — |. Esta sería la forma rítmica pensada. En la escritura, el autor llenó el vacío con un *sol* grave redundante.

Son deformaciones y no intenciones. El semiperíodo compuesto por dos frases pequeñas y una doble, muy armonioso, fué estudiado por nosotros. Nada impediría reconocer en los casos que analizamos ahora, un semiperíodo de cuatro frases chicas y otro de dos chicas y una grande; pero no es eso. Esa séptima frase es deformación, pues si el plan del período fuese intencional, lo habríamos encontrado alguna vez en la otra manera de escribir esas frases, es decir, en  $2 \times 4$  con el primer pie en el alzar; lo habríamos visto cuando la misma forma se escribe con negras; lo habríamos hallado en el orden ternario que, como sabemos, reproduce todas las fórmulas del binario. Pues no; se encuentra únicamente cuando se adopta ese procedimiento para escribirlo, y ese procedimiento trae consigo la posibilidad de inducir al propio autor a deformar la idea que pensó.

Es claro que no se puede rechazar en general y de manera absoluta la creación intencional del segundo semiperíodo con dos pequeñas y una doble. Es ésta una combinación agradable y muy usada para los dos semiperíodos. Establecida en el

414) Haydn, Sinfonía N° 2,  
Allegro, ex binario t.



ambiente, nada impide que se aplique para continuar el semiperíodo de las cuatro pequeñas. El compás utilizado es un importante elemento de juicio, pero es aún más decisivo el movimiento de las altitudes. La misma melodía (412) podría entenderse como creación voluntaria por la independencia de sentido de su última frase. La teoría tradicional habría sido un instrumento de tortura si los músicos hubieran advertido su tiranía. Muy lejos de tal cosa, los compositores creyeron siempre que esas brillantes e impetuosas ideas que concibieron eran verdaderos desatinos y, arrepentidos de un instante de libertad, tornaron al yugo de la «venerable» teoría tradicional, que los esperaba con los abiertos brazos de sus compases iguales. ¡Jamás absurdo tan grande gozó de mayor respeto!

Vamos a otro caso. Las líneas divisorias admiten cierto número de valores a lo largo de toda la obra, y nada más. Cualquier licencia exige compensación.

414). Observemos esta melodía de Haydn. Veamos su cuarta frase. Tiene el compás caudal reducido a la mitad. Sin embargo, esa frase es como la segunda; debió ser como la segunda, con su caudal ancho. Es que ha pasado lo siguiente:

la primera y la tercera frases se corresponden, pero en la tercera Haydn sintió la necesidad de prolongar e hizo blancas las notas *do*, *si*, que debieron ser negras, como en la idea inicial; la frase resultó bellísima, pero consumió dos negras más que lo que marca el reglamento, de manera que cuando llegó al final le faltó espacio y cortó el último caudal.

Es claro; las líneas divisorias empezaron a caer fuera de tiempo y lugar. En la tercera frase bajan después del *do* y antes del grupo anacrúsico. Y este grupo, cuya posición intocable está en el caudal, pasa al compás siguiente y en él se asocia con la mitad del capital de la última frase.

Nuestro sistema no halla inconvenientes en clasificar esta melodía entre las de fraseo mixto, pero no es eso. Es fraseo mixto cuando el autor hace lo que quiere; en cambio, cuando la teoría lo obliga a cortar y a resignarse, es deformación.

Nosotros respetamos la asimetría intencional; la deformación no estriba en ella sino en el descalabro subsiguiente. La asimetría involuntaria está en el último compás. Sin duda el intérprete, por su propia cuenta, añadirá la pausa eliminada, que es lo que quiso y no pudo el autor. Pero hay en este ejemplo, además, verdaderas alteraciones acentuales que perjudican el sentido mismo de las ideas. La tercera frase que, seguramente, debió correr hasta descargarse en el *la*, recibe en la escritura del autor una línea antes del *si* y, al acentuarlo, da a la idea expresión femenina: *re, do/si, la*.

Por consecuencia, el golpe capital cae (siempre en la notación del autor) sobre el *la* ligado del grupo anacrúsico, que es, precisamente, lo más débil de toda la frase; el *sol* inicial de la última frase aparece sin fuerza en medio del compás; y el *mi* final, grávido por excelencia, se instala en el «tiempo débil». Todo esto ocurre sin aparente alteración de la simetría, porque el autor hizo trampa; la última frase exigía un caudal de dos blancas de duración y fué cortado.

Veamos otro ejemplo.

El compás de  $3 \times 4$  corresponde al pie ternario escrito con negras y se aplica a las frases que constan de un pie ternario en el conflicto y otro en el reposo. La teoría tradicional lo emplea, sin embargo, para varias otras formas cuya naturaleza desconoce. La frase imperfecta  $1 = 2$  (de corcheas), ha sido instalada en el  $3 \times 4$  con cierta frecuencia, y eso se explica porque la teoría en uso no tiene recursos para registrar las frases imperfectas.

Ésta, la que presenta el capital en un pie de corcheas y el caudal en dos, contraídos en negras, ha recibido el  $3 \times 4$  de dos maneras: o dejando el capital afuera como anacrusis, o asentándose íntegramente dentro del compás.

Se trata, como se ve, de una anomalía mínima y al parecer intrascendente, pero produce deformaciones. La frase  $1 = 2$ , instalada en el  $3 \times 4$ , que no le corresponde, pone en manos del compositor un molde en el cual puede acomodar frases de  $3 \times 4$  auténticas, y frases de  $6 \times 8$  binario que, también por carencia de domicilio, son alojadas en el mismo  $3 \times 4$ .

Dígase lo que se diga, los compositores, aún los geniales, son modestos esclavos de los compases. Viven transigiendo con las líneas divisorias. Analicemos.

415). Para esta melodía, Antón Rubinstein adopta el  $3 \times 4$  y deja el capital afuera, como anacrusis. El período tiene siete frases en lugar de las ocho típicas. Algo pasa. Pasa que dos frases, la quinta y la sexta, se le contrajeron un poco al autor y empezó a oír una frase del  $6 \times 8$  binario. Como desconocía por igual aquella y esta forma, y como el compás se mostraba complaciente, la escribió.

415) A. Rubinstein, Schnsucht,  
Allegro mod., ex  $3 \times 4$  an.

The image shows a musical score for 'Schnsucht' by Anton Rubinstein. It consists of six staves of music. The first staff is in 3x4 time and starts with an anacrusis marked '(22)'. The second and third staves continue the melody. The fourth staff has a '6x2' time signature above it. The fifth staff has a '2+4' time signature above it and an '8' below it. The sixth staff continues the melody. The notation includes various rhythmic values and rests.

Parece que hubiera en este caso voluntad de transformación. Sin duda, pero debió tratarse de la adopción de resultados que produjo la incomprensión de las formas y el uso de un instrumento gráfico imperfecto.

Admitamos que el autor quiso romper la monotonía; muy bien. Pero no quiso romper la igualdad de los compases y deformó sus ideas. Quien viene siguiendo la melodía, oye que en el caudal de la cuarta frase sobra «un tiempo», y que falta otro en el caudal de la quinta.

No conocer, no comprender, no sentir las formas, es estar a merced de una teoría arbitraria e insuficiente. Los recursos de la notación tradicional son incompletos, pero la falta de una clara enseñanza hace que los músicos no acierten muchas veces ni siquiera a manejar los elementos que permiten registrar con cierta precisión las frases más sencillas.



El siguiente caso es, en el fondo, semejante a los anteriores: incomprensión de las formas y desacierto en el empleo de los recursos.

416). Schubert nos dejó la danza alemana que tiene el lector a la vista. En realidad, el analizador está desarmado, porque lo escrito revela tan grave deturpación, que es imposible llegar a imaginar lo que pensó el autor.

416) Schubert, Deutsche Tänze,  
Nº 9, ex 3 x 4!



A las claras se ve que la primera es una frase anacrúsica y femenina cuyo capital insume cuatro negras; la tercera también. Lo demás es nebulosa. ¿Por qué? Porque Schubert escribió esa danza, cuyo impulso es binario sin duda, ¡en el compás de  $3 \times 4!$ , así:



Es necesario reproducir el original porque parece increíble. No piense nadie, no, que el ilustre autor buscó con tal escritura finos efectos originales. Nada de eso; escribió su melodía en  $3 \times 4$  porque no conocía las formas y porque, con una teoría defectuosa, se encontraba ante un caso de resonancia en una segunda frase más breve. No podemos decir si lo que quedó, con esos valores, es lo que pensó el autor. Sabemos que la notación se interpuso rudamente y que el pensamiento original fué estrangulado.

Cabe aquí, para finalizar, la consideración de un hecho importante: los compositores suelen concebir una idea, escribirla sin exactitud, y quedarse satisfechos con la seguridad de que escribieron lo que pensaron. Con la música a la vista, ellos mismos ejecutan la versión oral, no la versión escrita. Y cuando algún intérprete les hace oír lo que escribieron, o piensan que se trata de un mal lector o se limitan a dar indicaciones al intérprete sin pensar en nada. ¡Sin pensar que no pueden escribir lo que conciben porque el sistema de notación es insuficiente!

He aquí presentado el hecho general de la deformación en la música culta. Los ejemplos se encuentran en cantidad, pero creemos que bastan los pocos casos analizados para documentarlo suficientemente. Yo no soy un anciano atrabiliario, empeñado en que los autores piensen en casilleros. Soy todo lo contrario: un defensor de la libertad de creación. Pero aquí no se trata de eso; se trata de que cuando conciben métricamente escriban lo que conciben sin imposiciones exteriores. Yo mismo estoy dando a los músicos los recursos necesarios para que anoten con precisión sus más originales y audaces creaciones.

**EXCURSO**

**CAPITULOS DE CRITICA**



## EL COMPÁS TRADICIONAL

Es difícil seguir desde Buenos Aires, tan lejos de las bibliotecas europeas, el proceso que culmina en el establecimiento de las líneas divisorias y en la adopción de las cifras del compás. Ese proceso, por otra parte, no es regular y general; es decir, que en cualquier momento del pasado coexisten diversos procedimientos, diversas maneras, diversos signos con igual objeto. Más atenuado, tal estado de cosas se prolonga hasta nuestros días, como en el caso del compás de cuatro negras, que lleva indistintamente las cifras  $4 \times 4$  y la C de compasillo (antiguo signo del *tempus imperfectum*), para dar un ejemplo. Desde la notación rabínica del siglo XIII hasta la notación blanca, la escritura se fundó en el importantísimo concepto del pie, insustituible, pero abandonado. Las cifras y las líneas divisorias, ni conservaron la noción del pie ni articularon el compás. La teoría tradicional nunca llegó a formular nada concreto sobre el compás, y mucho menos a establecer relaciones fijas entre las ideas musicales y las líneas divisorias.

Sorprendida la evolución en cualquier momento de los últimos siglos, nos encontramos con la teoría del compás siempre vacilante, redundante y hasta ingenua.

Benito Bails tradujo y arregló en 1775 las lecciones que el alemán Bemetzrieder publicó años antes, a las cuales llama «la piedra filosofal». Tiene el tratado, como casi todos los de su época, un par de páginas, apenas, dedicadas al compás. En ellas hallamos este sugestivo párrafo:

«El número de los compases, así de dos, como de tres y de cuatro tiempos ha crecido mucho entre los modernos. Estos tienen, del mismo modo que los antiguos, el 2, el  $\mathbb{C}$ , y el  $2/4$  para figurar el compás de dos tiempos; y tienen también más que los antiguos para representar el compás de dos tiempos, el  $6/8$ , el de tres tiempos, el  $3/8$ ,  $3/16$ ,  $6/4$ ,  $6/8$  y  $9/8$ , el de cuatro tiempos, el  $12/8$ .»

Esto escribió Bails en su libro *Lecciones de Clave y Principios de Harmonía*. Se ve, por lo transcrito, que en esa época, próximo ya el siglo pasado, la confusión es completa. No será necesario comentar el párrafo en detalle, pero merece distinguida atención la idea de que el número de los compases «ha crecido mucho entre los modernos».

La impresión del crecimiento parece traer consigo la idea de progreso, y así

podría el lector imaginar que ese aumento de cifras fué un paso adelante en música.

Naturalmente, en música no hubo tal avance. Conviene que insistamos en nuestra idea de siempre: la música tiene todas sus formas de frase en vigencia con mucha anterioridad a las más antiguas apariciones de signos o líneas de compás. Quiere decir que, a pesar del aumento de signos, la música queda como estaba; lo que crece es el número de signos, y ahora falta saber si eso importa un progreso.

A mi modo de ver, lo único que progresa ahí es la confusión. Los compases  $3 \times 8$  y  $3 \times 16$  en que se complace el teórico, representan exactamente el mismo hecho rítmico que asienta en el  $3 \times 4$ : un pie ternario (con cualquier unidad que se escriba). Por lo dicho, el  $6 \times 4$  y el  $6 \times 8$  son uno y tienen el mismo objeto. Lo que sí llama la atención es que ambos figuren entre los compases «de tres tiempos» que, en este caso, debe entenderse «de tres pies», seis unidades, es decir, el compás de  $6 \times 8$  binario restaurado en nuestro sistema. Por lo demás, su equivalente y el del  $9 \times 8$  se encuentran ya en el antiguo sistema de las prolaciones. Es innecesario añadir, por otra parte, que todos esos compases estaban en uso desde mucho tiempo antes de la mención que comentamos.

Si han bastado a los músicos muy pocos compases para tantísimos errores, es claro que su aumento debe considerarse peligroso. Sin embargo los tratados posteriores siguieron aumentando el número de los compases y hoy se enseñan más de cincuenta.

Por sabido que la música no se enriqueció por eso; fué una simple cuestión de números, muy eficaz para entontecer al estudiante. Y un alarde teórico, porque no tuvieron oficio ni destino práctico. Los compases tradicionales empleados por la teoría desde que se establecieron las cifras hasta hoy, han sido y son muy pocos: el  $2 \times 4$ , el  $3 \times 4$ , el  $4 \times 4$  y el  $6 \times 8$ ; algo menos el  $3 \times 8$ . Raros son el  $9 \times 8$  y el  $12 \times 8$  porque, aunque indispensables, hay muy poco que escribir con ellos, y en cuanto a los demás, se emplean apenas porque repiten el contenido de los usuales con distinta unidad, p. e., la serie de la semicorchea ( $3 \times 16$ ,  $6 \times 16$ , etc.).

He dicho que la teoría tradicional no pudo dar nunca a sus compases un sentido particular, de acuerdo con sus cifras, ni un contenido de pensamiento; los compases tradicionales, prácticamente, contienen figuras que suman equis total, y nada más.

Ni siquiera es posible enfrentarse hoy con una teoría tradicional firme, porque los textos que el comercio expende para uso de profesores y estudiantes no coinciden en numerosos detalles sustanciales y discrepan hasta en la nomenclatura. Pero casi todos los textos concuerdan en definir el compás como uno de los pedazos iguales en que se divide *la música* (debieron decir *la escritura*) y en enseñar la notación como si la música no existiera.

Es enteramente imposible para nosotros emprender una crítica minuciosa de la teoría tradicional, porque en su base misma alienta el grave error de hablar de la notación como si se tratara de la música. Torcido el tronco, todo el ramaje apa-

rece desviado. Divorciada la teoría de la realidad musical, transcurren dos o tres siglos de «perfeccionamiento» en el desvío, es decir de alejamiento cada vez más pronunciado. El error inicial se proyecta en cada párrafo de los tratadistas, y es por eso inútil todo intento de rectificación en detalle. Podemos, sin embargo, apreciar en conjunto sus desastrosos resultados, especialmente en la cuestión de los compases, que es ahora objeto de nuestra atención.

Cada una de las formas de frase que ha definido nuestro análisis, tiene sus «puntos grávidos» o acentos principales y sus acentos secundarios en un lugar determinadô; y esos puntos están caracterizados por la línea divisoria en nuestro sistema y en la teoría (sólo en la teoría) tradicional. Una frase determinada ha recibido hasta hoy, en la práctica, dos, tres, seis compases distintos. O si se quiere, a la inversa, un solo compás tradicional ha servido para numerosas frases o combinaciones distintas.

No da lo mismo la atribución de diferentes compases a la misma idea, porque las líneas crean acentuaciones falsas. Además, falta uniformidad en el procedimiento, la «visión» de la frase está oscurecida y la comprensión del sentido obstaculizada.

¿Por qué no un compás para cada forma? Porque la teoría tradicional conoce los compases pero no las formas. Establecidas las formas, nada más lógico que darle a cada una su compás.

Las formas mensurales ò «ideas-versos» que han producido comúnmente los compositores son, apenas, diez o doce, juntas las perfectas y las imperfectas. Teóricamente son diez y seis de pies binarios y diez y seis de pies ternarios (véase la página 237), sin contar, naturalmente las combinaciones de unas con otras, porque hablamos de frases y no de períodos. El estudioso que al principio haya recibido la impresión de que nuestro sistema es complicado, debe comprender ahora que, muy al contrario, es sencillô, si se compara con el tradicional. La teoría en uso enseña entre veinticuatro y cincuenta y seis cifrados de compás; pero como no indica a qué formas corresponden, los músicos aplican muchas de esas cifras a las treinta y dos formas reales. He dicho que eso es el caos; habrá parecido exageración, pero la prueba es sencilla.

Vamos a hacer un pequeño balance de la confusión tradicional examinando nada más que las pocas melodías analizadas en esta obra. Recuérdese que han sido escritas, en su mayor parte, por los más grandes compositores del mundo. Con respecto al cifrado de nuestros compases, en los ejemplos que siguen, debemos hacer una aclaración. Se ha visto que nosotros damos un compás a cada forma de frase perfecta, suyo exclusivo; pero al abordar las mezclas de perfectas distintas y las frases imperfectas, hemos propuesto fórmulas de cifrado sintéticas, p. e.,  $2 + 4 \times 8$ . Puede ocurrir, entonces, y ocurre, que distintas formas o combinaciones presenten el mismo cifrado. Podría objetársenos, también a nosotros, que un mismo cifrado se aplica a diferentes formas, pero no. En primer lugar, aunque el

cifrado sea igual en nuestra escritura, el aspecto de la figuración es siempre distinto en cada par, dentro de la serie de cada unidad simple; en segundo lugar, repetimos que en nuestro sistema *no hacen ninguna falta las cifras del compás*, una vez adoptada la unidad simple única (la corchea; toda negra contrae, toda semicorchea subdivide), pues nosotros utilizamos actualmente el cifrado a título de concesión provisional y a los efectos del análisis retrospectivo. Pero aquí mismo podemos ampliar nuestro cifrado para que reciban su debida caracterización mayor número de frases y combinaciones. Ya hemos hablado de esto. Si una frase perfecta pequeña, por ejemplo, del  $2 \times 8$ , aparece seguida de una frase mayor, por ejemplo  $4 \times 8$ , signaremos, eludiendo la síntesis,  $2 \times 8 + 4 \times 8$ ; si la frase mayor aparece antes, cifraremos al revés,  $4 \times 8 + 2 \times 8$ . La síntesis, p. e., ahora en el orden ternario,  $3 + 6 \times 8$ , se reservará para las frases imperfectas, pero en lugar de poner siempre la cifra menor antes, anotaremos  $3 + 6 \times 8$  sólo cuando aparezca delante el compás menor, y  $6 + 3 \times 8$  cuando el compás mayor esté en primer término. Y en cuanto a las otras combinaciones, será forzosa la coincidencia porque se acaban los cifrados antes que las combinaciones. Todo esto es muy sencillo. Al lector le parece que no porque ha olvidado que estudió cinco años la teoría tradicional, la practicó diez o veinte, y al fin, no puede escribir sus melodías sin lesionarlas; ahora que se le presenta la única ocasión de escribir correctamente lo que piensa y siente, se queja porque no aprende nuestro sistema en cinco días.

Aclarada la cuestión del cifrado en los ejemplos que ilustran este párrafo, tomemos, uno por uno, los principales compases tradicionales y veamos a cuántas formas distintas han sido aplicados.

Los cuadros que siguen deben entenderse así:

Nosotros hemos aislado y descripto todas las formas en que se nos presentan las frases musicales: cuatro binarias y cuatro ternarias, unas veces escritas por los autores a base de semicorcheas, otras a base de corcheas, de negras, etc.; y además las imperfectas. En cada uno de los pentagramas ponemos el esquema rítmico de cada una de las frases que recibieron del autor el compás único que figura en el epígrafe. Es decir, que ese compás único sirvió para todas las frases del cuadro, que a veces son las mismas con diferente unidad. Pero los casos de las distintas frases anotadas en los pentagramas no son todos los que pueden hallarse, como se comprenderá, sino únicamente, los que nosotros hemos visto, analizado y reproducido en las páginas precedentes. Así, al hablar, por ejemplo, de una frase  $2 \times 16$  que fué anotada en  $2 \times 4$ , indicamos al lector el número de la melodía que fué tratada de ese modo. Pero si el lector quiere verificar y la busca, encontrará el ejemplo ya anotado de acuerdo con nuestro sistema; verá, entre las indicaciones que damos en cada caso, el compás anterior, y si era anacrúsica, tética o acéfala, con todo lo cual no tendrá dificultad en reponer las líneas divisorias del compositor y restaurar la escritura original que nuestro análisis eliminó. Es claro, en el cuadro figura sólo el esquema matriz tético-masculino o femenino y no la fórmula de cada ejemplo.



CUADRO PRIMERO:  $2 \times 4$  TRADICIONAL. Este generoso compás ha prestado toda clase de servicios. En nuestro cuadro lo hallamos aplicado a las ocho figuraciones que esquematizamos y distinguimos con un número al margen. El asterisco señala la única forma que recibe el  $2 \times 4$  en nuestro sistema, la de un pie de negras en el capital y otro en el caudal.

El ejemplo 1, de  $2 \times 16$ , puede verse en la página 189 con el número 250), ya reescrito por nosotros; era un  $2 \times 4$  anacrúsico. El 2 se encuentra con los números 251 a 253; el 3, en la melodía 293) alternando con el anterior; el 4, en los ejemplos 1) y siguientes; el 5 se ve con los números 26) y algunos siguientes; el

CUADRO PRIMERO:  $2 \times 4$  TRADICIONAL

6, en la melodía 278) alternando con el  $4 \times 8$ , y el 7 en la 335). Del verdadero  $2 \times 4$ , señalado con el asterisco, hay varios casos en el capítulo correspondiente, página 148.

Quiere decir que este solo compás tradicional ha servido para encerrar varias formas distintas, escritas con negras, corcheas y semicorcheas. Si la línea crea acentos, como reconocen los teóricos modernos, es fácil imaginar el resultado de la lectura.

Un poco más, y el  $2 \times 4$  tradicional habría bastado para *todas las formaciones perfectas binarias*. No le faltó nada más que la del seis, y eso porque el  $2 \times 4$ , por naturaleza, es inapto para contener las estructuras tripódicas.

CUADRO SEGUNDO:  $3 \times 4$  TRADICIONAL. Más noble y servicial, todavía, se nos presenta el  $3 \times 4$ . Su foja de servicios es impresionante. Siete figuraciones distintas hallan alojamiento entre sus líneas y, además, la combinación señalada con el número 8. Esto, sin contar el verdadero  $3 \times 4$ , señalado con el asterisco, que le corresponde con exclusividad en nuestro sistema.

Vamos a indicar, para ser breves, un solo ejemplo de los analizados para cada caso: 1, ver 85); 2, ver 230); 3, 294); 4, 323); 5, 348); 6, 334); 7, 359) y para la combinación 8, observar las melodías 266), 267) y 268). La fórmula del asterisco se verá en nuestro capítulo del  $3 \times 4$ , números 206) y siguientes.

CUADRO SEGUNDO:  $3 \times 4$  TRADICIONAL

1.  $\frac{6}{8}$

2.  $\frac{9}{4}$

3.  $\frac{9}{8}$

4.  $\frac{4+2}{8}$

5.  $\frac{2+6}{8}$

6.  $\frac{4+8}{8}$

7.  $\frac{6+2}{4}$

8.  $\frac{4+2}{8}$  and  $\frac{6+8}{8}$

Hemos reproducido con el número 8 una combinación. Es una muestra. Este y todos los otros compases se aplican también a diversas combinaciones. Téngase esto en cuenta, porque nos resulta imposible enumerar las mezclas.

En total, el  $3 \times 4$  tradicional ha servido para *todas las formas perfectas binarias*, menos el  $8 \times 8$ , y para dos de las cuatro ternarias. Y apenas manejamos los ejemplos publicados aquí. Estoy persuadido de que analizando otras obras hallaríamos en  $3 \times 4$  las tres que nos faltan. Si fuera así, tendríamos derecho a preguntar a los teóricos tradicionales para qué tantos compases si casi basta con uno.

Me consta que algunos directores de orquesta europeos piden a los compositores que escriban siempre sus obras en  $3 \times 4$ , cualquiera sea la forma que presenten. Aducen que el movimiento de la mano en tres tiempos es más claro y visible para los instrumentistas. No sé si hay que contestarles algo. Se nota una gran decadencia moral en esta absurda economía del esfuerzo. El sacrificio fué siempre exigencia connatural del arte. Quienes piensen como esos directores harían bien en dedicarse a otra cosa.

CUADRO TERCERO: EL  $4 \times 4$  TRADICIONAL

The image displays ten musical staves, numbered 1 through 10, each illustrating a different time signature for the  $4 \times 4$  traditional meter. The staves are arranged vertically. Staff 1:  $\frac{2}{8}$ . Staff 2:  $\frac{4}{8}$ . Staff 3:  $\frac{6}{8}$ . Staff 4:  $\frac{8}{8}$ . Staff 5:  $\frac{2}{4}$ . Staff 6:  $\frac{4}{4}$ . Staff 7:  $\frac{2+6}{8}$ . Staff 8:  $\frac{6+2}{8}$ . Staff 9:  $\frac{8+4}{8}$ . Staff 10:  $\frac{4+2}{4}$ . Each staff contains a sequence of notes and rests, demonstrating the rhythmic patterns associated with these time signatures.

CUADRO TERCERO:  $4 \times 4$  TRADICIONAL. Este sufrido compás, cuyo antiguo signo (C) sobrevivió a la adopción de las cifras, supera a los dos anteriores en complacencia y elasticidad. Es algo así como un domicilio colectivo. Las más variadas formas y combinaciones de pies binarios fueron instaladas en su amplio rectángulo. Obsérvense en este cuadro tercero los esquemas de nuestras formas de frase que los compositores anotaron en el  $4 \times 4$  tradicional.

Son diez, y además, la señalada con el asterisco, única que en nuestro sistema

puede utilizar ese compás. ¡Once figuraciones distintas en el  $4 \times 4$ ! Integra la serie de corcheas en pies binarios; es decir, las cuatro formas perfectas del 8. Véanse nuestros ejemplos: para el caso 1 las melodías 21), 22), etc.; para el 2, 390); para el 3, 279) y para el 4, la melodía 100) y siguientes.

Después de la serie del 8 nos encontramos también con la serie del 4 casi completa (falta el  $6 \times 4$  binario), Caso 5, 156) y otros siguientes; caso marcado con el asterisco — típico y único  $4 \times 4$  en nuestro sistema — 189) y algunos siguientes;

CUADRO CUARTO:  $6 \times 8$  TRADICIONAL

1.  $\frac{5}{8}$

2.  $\frac{6}{8}$

3.  $\frac{12}{8}$

4.  $\frac{2+4}{16}$

5.  $\frac{3+6}{8}$

6.  $\frac{6+3}{8}$

7.  $\frac{9+3}{8}$

8.  $\frac{12+6}{8}$

caso 6, 205). Y todavía, cuatro imperfectas: 7, 337) a 342); 8, 343) y 344); 9, 336) y 372); 10, 329), sin contar las combinaciones como 279), 285), etc. Nada más.

Yo creo que nadie puede lanzarse a defender esta enormidad. Porque, si la teoría tradicional nos dijera que el  $4 \times 4$  sirve para once figuraciones distintas y se lo reservara para ellas, todavía podríamos entrever alguna constancia; pero ocurre que las mismas figuraciones se encuentran también en otros compases, y es por todo eso que nosotros llamamos caótica a la teoría del compás tradicional.

CUADRO CUARTO:  $6 \times 8$  TRADICIONAL. La teoría no conoce actualmente más que un sólo  $6 \times 8$ , el ternario. Las seis corcheas que contiene pueden, sin embargo, agruparse de a dos, en pies binarios; por esta elemental comprobación nosotros hemos rehabilitado el  $6 \times 8$  binario, la tripodia, tan cultivada como hemos visto en

el capítulo correspondiente. Lo dicho vale para todos los compases que tienen el 6 por numerador.

Pero el  $6 \times 8$  tradicional está destinado a recibir dos pies ternarios de corcheas, y ahí termina la perspicacia de los teóricos. Su campo parece limitado y, sin embargo, no es el  $6 \times 8$  tradicional menos acogedor que los otros compases.

Nueve figuraciones distintas han hallado cabida entre sus líneas. Entre ellas vemos tres de las cuatro perfectas ternarias (falta el  $9 \times 8$ ) y seis imperfectas binarias y ternarias.

Veamos el cuadro. Caso 1, la forma del  $3 \times 8$ , obsérvense nuestro ejemplo 107) y algunos de los siguientes; caso indicado por el asterisco, al cual nuestro sistema reserva la exclusividad de este compás, varios del 125) en adelante; caso 2, 152) y los que le siguen; caso 3, 318) y 381); caso 4, 330); caso 5, 355); caso 6, 332), 333) y 398); caso 7, 345) y 382); caso 8, 357). Además, numerosas combinaciones, p. e., 280), 281), 284), 354), 357), etc. Creemos que basta, en fin. Hemos hecho cuatro cuadros para documentar la inconsecuencia en el empleo de otros tantos compases tradicionales. Podríamos dedicar un nuevo cuadro a cada uno de los otros compases en uso con el mismo resultado. Los puede hacer el lector con los elementos que le proporciona el presente tomo.

Hacemos notar otra vez que sólo hemos examinado en este balance los pocos centenares de ejemplos reproducidos en esta obra, y que tales melodías fueron escritas en su casi totalidad por grandes maestros. No hemos buscado páginas de músicos mediocres, y *los errores de notación han sido excluidos*. Es decir que, para demostrar la inconsecuencia del sistema tradicional nos servimos de melodías escritas con los recursos que ofrece la teoría a sus más distinguidos representantes. Como el sistema en uso no da normas fijas, las notaciones más absurdas están plenamente justificadas. Hemos renunciado al derecho de agrupar todos los desatinos a que ha dado lugar la teoría en uso, con lo cual nuestros cuadros habrían duplicado los casos de inconsecuencia. No era necesario.

Apuntalada por hechos incontrovertibles, la conclusión definitiva se impone. La práctica de la teoría tradicional conduce a esto:

- a) Cualquier forma puede anotarse en cualquier compás;
- b) Cualquier compás sirve para cualquier forma.

No será difícil al lector comprender ahora, por qué afirmamos que la teoría tradicional es, sencillamente, el caos.

Pero todavía hay más. Resulta que cada uno de los compases tradicionales mayores *ha sido aplicado a una misma forma de dos o tres maneras distintas*. El  $2 \times 4$  tradicional, por ejemplo, ha absorbido nuestra frase del  $2 \times 8$ . Si la hubiera acogido siempre del mismo modo, habríamos tenido un vago principio de orden en medio de la arbitrariedad; pero no fué, no pudo ser así. La pequeña frase fué alo-

jada en el  $2 \times 4$  de dos maneras igualmente incorrectas; con el pie capital en el *dar*, una; en el *alzar* otra:



Es decir, que en el primer caso, la frase entera cupo en el compás; y en el segundo caso, el compás se llenó con el caudal de una frase y el capital de otra.

Con nuestro  $3 \times 8$  ocurrió lo mismo, cuando le tocó ocupar el  $6 \times 8$  tradicional:



Nuestra frase del  $4 \times 8$  también fué escrita en  $4 \times 4$  de dos modos:



Todos conocen el aspecto del  $6 \times 8$ , y a pesar de que se ha empleado para tantas formas diferentes, es corriente su utilización para las seis corcheas. Pues bien; aunque parezca increíble, he hallado en un libro de canciones populares esta singular notación:



Es decir, el capital y el caudal partidos por la mitad. Exactamente lo mismo he visto en el  $4 \times 8$ , ejemplo que reproducimos con el número 437) reescrito por mí. Y si es cierto que tal caso no puede reprocharse enteramente a la teoría tradicional, hay que comprender que ese y los otros obedecen a la misma causa profunda: la falta de normas fijas para la notación.

Si, como hemos visto, tan sólo tres compases tradicionales, el  $2 \times 4$ , el  $6 \times 8$  y el  $3 \times 4$ , sirven a los autores para escribir todas las frases perfectas y casi todas las imperfectas, ¿para qué enseña la teoría tradicional cincuenta y seis compases?

La frase  $1 = 2$  binaria, de nuestro sistema, formada por un pie en el capital y dos en el caudal, mereció igualmente de los autores distinto tratamiento gráfico:



Parece innecesario insistir. Cada formá, aun cuando se eligió para ella un compás determinado, fué colocada de diversas maneras entre las líneas. La confu-

sión es tal, que ni siquiera hallamos el modo de conseguir que se comprenda. Hay que imaginar esto: algunos compases tradicionales, como el  $4 \times 4$ , han recogido hasta once frases distintas, o de distinta unidad simple; además, cada forma pudo entrar en ese compás de dos o tres maneras desiguales; multipliquemos; añadamos que las combinaciones de frases diferentes pueden colocarse, de a pedazos, en el mismo compás de  $4 \times 4$ , y pensemos, en fin, que la teoría tradicional proporciona al compositor cincuenta y seis compases para que los use con la misma incertidumbre que el  $4 \times 4$  del ejemplo.

La teoría en uso nunca comprendió las formas de la melódica mensural. Nosotros descubrimos esas formas. ¿Por qué nos empeñamos, entonces, en demostrar que no supo tratarlas gráficamente, si, en realidad, la teoría no procura satisfacer las formas que desconoce? Parece ensañamiento eso de llegar con un puñado de estructuras habidas por nuevo y personal esfuerzo, a enrostrarle a la teoría anterior el desacuerdo de sus líneas con las exigencias acentuales de las formas ahora reveladas. Veamos.

En primer lugar, la teoría tradicional no tiene conciencia de las frases, pero como las percibe oralmente, *su ideal práctico* fué siempre el de escribirlas correctamente, como en nuestro sistema. Por eso, nuestra teoría de la notación no es una nueva teoría o método, como se dice comúnmente, sino la misma teoría tradicional que trata de perfeccionarse a base de nuevos principios. Cuando los teóricos tradicionales dicen que una melodía está mal escrita y la corrigen, la nueva escritura resulta muchas veces la nuestra. Lo correcto, para nosotros, es lo tradicionalmente correcto. No hemos creado un nuevo sentido; hemos creado una nueva coordinación de recursos fundada en la comprensión de las ideas musicales. Se trata, sencillamente, de que las líneas coincidan con los puntos grávidos (acentos) naturales de los pensamientos. Para los críticos y para nosotros, escribir mal es no haber conseguido esa coincidencia. Cuando los fraseólogos se conforman con una escritura que para nosotros es incorrecta, es porque ellos no encuentran la manera de mejorarla con los recursos tradicionales y dentro de su incompleto sistema. En estos casos, que son los casos de las imperfectas y del fraseo irregular, nosotros hemos avanzado en el mismo sentido tradicional y con su misma aspiración.

En segundo lugar, la teoría del compás tradicional es falsa y contraria a la práctica, desde el mismo punto de vista tradicional, desde dentro del propio sistema antiguo. No hace falta aplicar nuestros principios para demostrar su inconsecuencia.

Si la teoría tradicional hubiera dicho que el compás es *la división de la música en partes iguales*, y nada más, habría dicho bien, porque el compás tradicional es eso — hecha la salvedad de que lo dividido es la escritura y no la música —. Es claro que tan importante conquista no sirve para nada, y como, en rigor, eso es lo único claro y concreto de la teoría, su objeto de no servir para nada se cumple muy bien.

Pero la teoría quiere ir más lejos: esas partes iguales no son inánimes, esas partes tienen «tiempos fuertes» y «tiempos débiles». ¿Por qué? Como simple fenómeno métrico estaba bien lo de los trozos iguales; ¿por qué introduce un orden de *intensidad*? Eso ya no es métrico; aquí la teoría presiente los puntos grávidos (acentos) de las frases y quiere destacarlos en la escritura, pero como no comprende las formas, da el más grande de sus saltos en el vacío.

Digamos ya que en música, desde el punto de vista de las ideas, no existen los tiempos fuertes ni los tiempos débiles; sólo existen sonidos sensibles a una *descarga de intención*. Ya se les llamó «pesantes» (Riemann-Ribera) y a nosotros nos parece que la voz «grávidos» es todavía más exacta. En todo caso, se trata de acentos de comprensión, esto es, de acentos mentales. En determinadas circunstancias parece necesario que la ejecución los haga perceptibles al oyente mediante un ataque más intenso.

Aparte el hecho de que, en muchos casos, duración equivale a intensidad, la obligación de acentuar para que el oyente comprenda, obedece en nuestro sistema a una norma muy sencilla: se acentúa la primer nota cuando los capitales están «vacíos» y cuando los caudales están «llenos»; es decir, cuando el compás de movimiento no se mueve y cuando el compás de reposo no reposa. Esto, en cuanto a los acentos de comprensión, es decir, con respecto a las ideas. En lo referente a los puros apoyos de orden rítmico, encargados del curso métrico, esto es, los apoyos de las «cabezas de pie», sólo se acentúan en la ejecución cuando las altitudes precedentes o siguientes crean debilidad en ellos, y aún esto es innecesario muchas veces.

Por otra parte, si cualquier frase cabe en cualquier compás tradicional, como hemos demostrado, es claro que una misma frase, escrita en compases distintos, tendría que recibir la descarga del tiempo fuerte en distinto lugar. La frase de nuestro  $4 \times 8$  ha sido escrita en  $2 \times 4$ , en  $3 \times 4$  y en  $4 \times 4$ , como puede verse en los cuadros anteriores. Si se acentúa el «primer tiempo», como indica la teoría, la acentuación de la idea es falsa; y si se respeta la acentuación natural de la frase — que es lo común — la ley teórica de acentuar el primer tiempo es falsa, es decir, no es ley, sino un precepto teórico sin correspondencia práctica. Esta contradicción engendra la copiosa literatura tradicional sobre la «discordancia entre ritmo y compás», como dicen los críticos.

Lo dicho con respecto a nuestra frase del  $4 \times 8$  puede extenderse a cualesquiera de las otras formas, que también aparecen en nuestros cuadros escritas en distintos compases. Añadamos que una misma frase ha sido anotada *de distinto modo en un mismo compás*, como acabamos de ver, y se tendrá idea cabal del absurdo que significa el precepto de los tiempos fuertes.

La misma voz «tiempo» tiene varias aplicaciones en la teoría tradicional. Pero, conviene saber que aun cuando se refiere estrictamente a las partes de un compás, la designación de «tiempo» es arbitraria y confusa. En realidad, la teoría ignora qué es un «tiempo».



Repetimos que es difícil una crítica minuciosa de la teoría tradicional porque los mejores textos discrepan entre sí. Veamos, sin embargo.

Cuando la teoría tradicional dice que el «primer tiempo» de un compás de  $3 \times 4$  (tres negras) es fuerte, la voz «tiempo» se aplica a la unidad simple, porque las tres negras son un pie ternario; y cuando aplica el mismo principio al compás de  $6 \times 8$  (dos pies ternarios de corcheas), la voz «tiempo» se refiere al pie.

Las teorías suelen clasificar los compases en «binarios, ternarios y cuaternarios». Se puede comprobar en seguida que los teóricos tradicionales no podrían decir qué cosa es un compás binario, qué un compás ternario, qué uno cuaternario.

La naturaleza binaria o ternaria de cualquier estructura se define, en principio, por la formación a base de dos o de tres elementos. Cuando se trata de pies, son pies binarios los que agrupan dos unidades, y ternarios los que agrupan tres; cuando se trata de compases, son binarios los que contienen dos pies y ternarios los que se forman con tres pies; cuando se trata de frases, son binarias las que constan de dos compases (en nuestro sistema no existen las frases ternarias); cuando se trata de períodos, son binarios los que suman dos frases, ternarios los de tres (ambos teóricos); y cuando se trata de composiciones (formas pequeñas), binarias son las que tienen dos períodos, ternarias las de tres. Es un principio elemental de nomenclatura. Binario quiere decir, simplemente, que la forma consta de dos unidades del orden inmediato menor; ternario quiere decir que consta de tres. Todo lo dicho vale para *cuaternario*, de cuatro; *quinario*, de cinco; *senario*, de seis, etc.

Esto parece muy claro, así, en teoría: pero cuando los tratadistas tradicionales aplican el principio, empieza la inconsecuencia y se abre paso la confusión. Esta base de nomenclatura no puede aplicarse integralmente; no debe aplicarse. Por lo menos, hay que evitar su empleo en los órdenes inmediatos del pie y del compás, porque lo que es binario en un orden, suele convertirse en ternario en el otro. Además, inexplicablemente, la teoría tradicional desconoce la correspondiente voz (lógica) *unilario*, o su equivalente, para lo que está formado por *uno*, p. e., el compás de  $3 \times 4$ , que tiene un pie de negras.

La introducción, en nuestro sistema, de la vieja noción de pie y de su orden correspondiente, permite poner en descubierto la confusión. Si la teoría llama binario al compás de dos pies ternarios (al  $6 \times 8$  tradicional), tiene que llamarle ternario al de tres pies (el  $9 \times 8$ ) y cuaternario al de cuatro pies (el  $12 \times 8$ ). Y no ocurre así. Denomina ternario al compás de un pie ( $3 \times 4$ ) y cuaternario al compás de dos pies binarios ( $4 \times 4$ ). Además, después de llamar binario al  $6 \times 8$ , le aplica el mismo rótulo al  $2 \times 2$ . Yo no sé si el lector me sigue cómodamente en este laberinto. Ya veremos los resultados.

Aplicadas las voces *binario* y *ternario* al pie, debe evitarse su reproducción en el orden de los compases porque carecen de precisión. *Compás binario*, que es decir un compás de dos pies, se aplicaría por igual a un  $4 \times 8$ , que tiene dos pies bina-

rios, y a un  $6 \times 8$  (ternario) que se forma con dos pies ternarios. Habría que añadir algo que distinguiera la cualidad de los pies; y como las voces distintivas son otra vez «binario» y «ternario», tendríamos que decir «compás binario-ternario» para referirnos al  $6 \times 8^3$ , o «binario a base ternaria» como han empleado algunos tratadistas; «compás binario-binario», para nombrar el  $4 \times 8$ .

No deben emplearse, pues, estas voces para el orden de los compases. Estos se llaman en nuestro sistema *capital* y *caudal*, desde el punto de vista de la comprensión, y en cuanto al orden métrico, se elude la confusión adoptando los vocablos *monopédico*, *dipódico*, y los demás que dimos en la página 69. Yo, personalmente, no tengo ningún temor de equivocarme si oigo *pie binario* y *compás binario*. La misma seguridad conquistará quien estudie esta obra a fondo. Se trata de evitar a los estudiantes un motivo de confusiones por coincidencia en la nomenclatura.

## LA COMPOSICIÓN TRADICIONAL

Con esta teoría tradicional; con esta teoría del compás indescriptible; con esta teoría que no consigue ubicar con precisión un tiempo fuerte e ignora cuándo un compás es binario o ternario; con esta teoría tradicional como base. los profesores enseñan composición musical a sus alumnos.

Concuerdan los autores en que la materia llamada Composición es el estudio teórico de las formas. Efectivamente, es así; o por lo menos debe ser así. Los tratadistas han hecho grandes esfuerzos por articular una teoría de las formas musicales, pero casi todo ha sido inútil, porque *a la música le falta la teoría elemental*, la base común para la lectura y la escritura, que es al mismo tiempo la teoría de los elementos primos que deben coordinarse en la formación de estructuras mayores.

El pie y el compás son datos métrico-dinámicos necesarios para la enseñanza de las formas. La Composición tradicional desconoce el primero y padece grave confusión con respecto al segundo. *Frase y período* corresponden a entidades de pensamiento; la yuxtaposición de frases produce períodos y la combinación de períodos produce todas las formas pequeñas y grandes. La Composición tradicional, no ha sabido definir hasta hoy una frase y, en consecuencia, confunde el período. No es que los tratadistas discrepen; es que en un mismo tratado estas voces se refieren a cosas distintas; es que no está esclarecido el alcance de cada una porque se desconoce la naturaleza y términos de lo que nombran. Si los hechos fueran bien conocidos, la nomenclatura no importaría, por contradictoria que fuese. D'Indy llama *frase* a la suma de *períodos*; Riemann llama *período* a la suma de frases (como nosotros). Con aclarar esta inversión de términos se acabarían las dificultades; pero entreténgase el lector en examinar los ejemplos de períodos y frases de ambos autores y comprobará que cada uno llega incluso a una nueva inversión de sus términos, no sin coincidir en llamar *frase* y *período* a la yuxtaposición de un par de frases o al semiperíodo de cuatro.

Aparte la confusión de tal nomenclatura, los tratadistas recurren con mayor frecuencia a la indicación de clase y número de compases para conseguir la caracterización de las formas, recurso mucho más confuso todavía.

Examinemos brevemente algunos ejemplos de los innumerables que encontramos en los tratados más difundidos.

El viejo manual que Hugo Riemann publicó por vez primera en 1889 y que fué difundido en castellano (1) cuarenta años después, documenta satisfactoriamente la inconsistencia de la Composición tradicional, a pesar de las modificaciones que introdujo el autor en los principios del fraseo.

Al hablar de las danzas, por ejemplo, Riemann establece una división: «danzas de compás binario y de compás ternario» (p. 324). Ya hemos visto, páginas atrás, que la teoría elemental no distingue bien un compás binario de uno ternario. El alumno, pues, escribirá una danza binaria en  $2 \times 2$ , en  $6 \times 8$  ternario, etc.; o una ternaria en  $3 \times 4$ , en  $9 \times 8$ , etc. Es decir, en formas absolutamente distintas. Como que, en un caso, *binario* se aplica al pie, y en el otro caso al compás. En el párrafo dedicado a la pavana, dice Riemann que en cierta colección antigua hay dos de ellas, «ambas en compás binario», y reproduce una que está en compás de compasillo (p. 335). Resulta, entonces, que el cuaternario de las teorías usuales es también binario.

Las especies — por ejemplo — la corrente, el minué, la giga — ¿tienen formas determinadas? Si no las tienen, ¿para qué se intenta estudiar sus formas? Si las tienen, ¿con qué instrumentos de comunicación teórica las describe la Composición imperante?

Diciendo que una danza se escribe, por ejemplo, en  $3 \times 4$ , ¿se dice algo concreto? Recuérdense que en nuestro cuadró número 2 mostramos numerosas formas distintas escritas en  $3 \times 4$ . Para los tratadistas, sin embargo, la clase de compás es un elemento de caracterización formal. Riemann dice: «La *loure* se escribe en compás de  $6 \times 4$ », etc. (p. 390). Ya sabemos que en cualquiera de los compases tradicionales caben formas diversas.

El mismo tratadista afirma que «Una definición excelente de la marcha se encuentra en el tratado de composición de Koch». La excelente definición empieza así: «Exige un movimiento grave en compás binario y un metro muy determinado e ininterrumpido»... No sabemos cómo hará el alumno para determinar la medida siendo tan vaga la indicación de «compás binario».

El mismo Riemann explica que la Polonesa «no se escribe en compás binario sino en compás de  $3 \times 4$ »; pero los ejemplos que ofrece en seguida se nos presentan en pies binarios formando las frases imperfectas  $1 = 2$  y  $2 = 1$  que la teoría tradicional acostumbra a escribir en  $3 \times 4$ . Un discípulo inteligente habría concebido tres negras por compás para su polonesa, con lo que hubiera dado en una forma enteramente extraña a los modelos. Al tratar algunas especies dicho teórico no puede ni siquiera decir en qué compás se escriben, porque sus ejemplos se presentan en dos o más distintos; no obstante lo cual resulta que, muchas veces, se trata de formas idénticas escritas en compases diferentes.

(1) HUGO RIEMANN, *Composición musical. (Teoría de las formas musicales)*, traducción de Roberto Gerhard, Colección Labor, Barcelona, 1929.

A veces parece imposible que los tratadistas no hayan reparado en la vaguedad de sus indicaciones sobre el compás. Riemann explica que: «La gallarda... era también una danza en compás ternario». Y para complementar la confusión reproduce en la página 389 un modelo que, aunque escrito en  $3 \times 4$ , es realmente nuestra forma del  $6 \times 4$ , es decir, dos pies ternarios de negras, «binario», según la teoría tradicional. Veamos el modelo de Riemann:

345. (Melodía en el Tenor)

The image shows a musical score for a piece titled '345. (Melodía en el Tenor)'. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody is written in the tenor line. The piano accompaniment is in the bass clef. There are two measures in the first system, with a '(2)' below the second measure. The second system also has a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features a first ending (1ª) and a second ending (2ª). The piano accompaniment continues. There is an '(8)' below the eighth measure of the second system.

Suponemos que no hará falta nuestro análisis; basta con quitar a esa copia las líneas que parten en dos el capital y el caudal.

En cuanto a la extensión que debe tener cada especie, la composición tradicional da al alumno el número de compases. Este criterio es todavía más arbitrario que los otros. Si creamos una melodía de nuestro  $6 \times 4$  ternario y la escribimos en  $3 \times 4$ , como en el precedente ejemplo de Riemann, el período regular de cuatro frases tendrá doble cantidad de compases; si concebimos una melodía de nuestro  $4 \times 8$  y la notamos en  $4 \times 4$  (ej. 37) el período común cabrá en la mitad de los compases. De manera que daremos a nuestra obra el doble o el cuádruple, la mitad o un cuarto de su extensión, según el compás que adoptemos. O, a la inversa, en diez y seis compases de  $4 \times 4$ , por ejemplo, el estudiante puede colocar: treinta y dos frases del  $2 \times 8$ , diez y seis del  $4 \times 8$ , ocho del  $8 \times 8$ , igual lista de la serie de negras y varias imperfectas, según puede verse en el cuadro 3.

Tal es la «norma» de medida de la Composición tradicional, sin embargo. Riemann nos dice que la extensión mínima del vals «es de 16 compases, es decir, comprende dos períodos de ocho compases cada uno», (p. 385); y en cuanto a la sarabanda, «se compone de dos *reprises* de ocho compases» (p. 349).

Recordamos al lector lo que dijimos en las páginas 182 y 183 sobre el compás del vals.

Vicent d'Indy es autor del famoso *Cours de composition musicale* con que

Francia influyó en el mundo desde la *Schola Cantorum*. Aparte algunos capítulos de indiscutible mérito, nos encontramos otra vez aquí con la teoría tradicional de la composición en su máxima endeblez. La alemanda — nos dice d'Indy en el II libro, página 108 — «es escrita invariablemente en cuatro tiempos». Ya sabemos nosotros todas las formas diferentes que puede acoger ese compás tradicional. En cuanto al adverbio «invariablemente», parece una broma, porque, aunque la escritura no varía, cambia el contenido musical del compás. Por ese camino se llega fácilmente a una *teoría de la escritura* de las formas, y no a una teoría de las formas mismas. El *Scherzo* tiene sus dos piezas escritas, «salvo raras excepciones, en el compás de tres tiempos»... (II, p. 303), es decir, en muchas formas distintas, según nuestro cuadro número 2.

No hay para qué insistir. Todos los textos padecen la misma ambigüedad. Veamos alguno, más moderno; por ejemplo, el *Trattato di forma musicale*, de Giulio Bas (1). En la página 189 describe así la *corrente*: «es en compás de tres tiempos, con 1/8 en el alzar [anacrusis], y movimiento veloz», etc. Y el modelo reproducido es nuestro 6 × 8 binario con un *caudal solo* al principio. La enseñanza de la *giga*, en el mismo tratado, página 191, resulta más curiosa: «Es rápida, en marcado ritmo ternario simple (3 tiempos) o compuesto (6, 9, 12 tiempos).» ¡Nada menos! Es decir que la forma de la *giga* es cualquiera de nuestras cuatro formas ternarias. Pero como el alumno tiene a su disposición cuatro compases distintos para llenarlos de *gigas*, bien puede traer «*gigas*» de veinte o treinta formas distintas.

Según Bas, página 199, la pavana «Es lenta, en compás binario»...; el vals «es una danza moderna en 3 × 4»... Quedan enterados los alumnos de Composición.

Muchos autores, para precisar más los detalles rítmicos característicos, indican las fórmulas de frase; y hablan de estructuras *téticas*, *anacrúsicas*, *masculinas*, *femeninas* y *acéfalas*. Estos detalles son los que la Composición tradicional trata con más exactitud, pero hay siempre un amplio margen de errores debido al desconocimiento esencial de la frase y a la ignorancia de la fórmula atética, revelada por nosotros. Por otra parte, no estoy seguro de que la fórmula (anacrúsica, tética, etc.) pueda considerarse como un elemento de caracterización de cada especie.

A esta altura es posible que el lector se pregunte: «¿cómo aprenden composición los alumnos, si todas las explicaciones son arbitrarias o ambigüas?» En realidad, muchos de los estudiantes de ayer son los grandes compositores de hoy.» Eso es cierto, y tengo que dar razones.

La composición se aprende de oído, ahora y antes. En el ambiente popular, donde no se conoce la escritura ni los tratados de composición, los creadores cultivan todas las especies y reproducen sus características con mucha mayor preci-

(1) GIULIO BAS. *Trattato di forma musicale*. Ricordi, Milano, 1920-1922.

sión que en el ambiente culto. La teoría tradicional de la notación y la de las formas, tienen una espantosa foja de servicios. Las formas cultas antiguas han sido casi enteramente destruidas en doscientos años de tratamiento incomprensivo. Los pocos ejemplos de cada especie que se encuentran en las viejas colecciones — si se trata de danzas — no coinciden con los que posteriormente crearon los grandes maestros, porque los grandes maestros fueron alguna vez modestos discípulos y se sirvieron de la notación tradicional, antes más embrollada que ahora. Si se han conservado restos de forma y carácter es por el aprendizaje auditivo. Todo lo que nos dice Bas, por ejemplo, sobre la pavana, es lo siguiente: «É lenta. in battuta binaria, con andamento piuttosto grave»... Con eso no nos ha dicho nada. Hay numerosas especies lentas y graves en compás binario. Lo único que vale, para el alumno, es el ejemplo musical que da el tratadista, porque el estudiante lee, oye, aprende de oído, y luego fabrica un calco modificando las altitudes. Pero eso no es una teoría de las formas, es decir, que no hay tratados de composición. Si toda la experiencia del maestro se reduce a la presentación del modelo que debe imitarse, ni hay experiencia ni hay maestro. Con este criterio, el archivo más grande es el mejor profesor de composición. Y así es, en la práctica: el tratado que trae más ejemplos supera a los demás.

Riemann escribe, refiriéndose a la forma de la marcha: «No disponemos de espacio suficiente para comunicar ejemplos enteros de marchas; tratándose en este caso de un género de composiciones que todo el mundo puede procurarse en cantidad sin la menor dificultad, podemos prescindir de un análisis detallado, pero no sin recomendarle muy encarecidamente al discípulo no deje de realizarlo por su propia cuenta.»

Es claro. El único procedimiento eficaz de la Composición tradicional es ese: que el alumno reúna el material y lo estudie. Si no lo analiza, mejor, porque no sabe analizar; basta con que lo lea y oiga. Eso puede hacerse con la marcha y con todas las otras formas, de manera que un «tratado» de composición casi podría reducirse al párrafo transcrito y a una colección de ejemplos. Si el profesor no los analiza, el discípulo evitará confusiones, y si no los comenta, mejor todavía.

Los ejemplos están generalmente mal escritos, pero eso no importa; la escritura defectuosa no consiguió nunca trabar la expansión de los grandes compositores. Que el discípulo lea y extraiga las ideas como quiera que estén escritas. Si tiene talento de compositor producirá a pesar de la teoría; si no lo tiene, es inútil que se empeñe.

Dijimos que si el profesor no comenta los ejemplos, mejor para el alumno. Veamos.

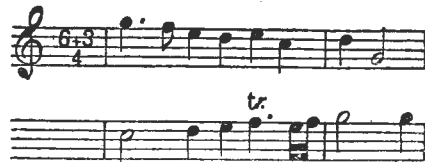
Riemann antepone a la reproducción de un minué el siguiente comentario: «Un minueto que figura en el *Temple de la paix*, de Lully, ofrece un especial interés por el desarrollo consecuente del tipo grave-leve-grave, es decir, comenzando por el compás grave y elidiendo cada vez el compás 5° (9°), de suerte que el ritmo

de cuatro compases, de rigor en esta danza, no aparece aquí ni una sola vez (!)» (p. 367). Y después de su signo de admiración, Riemann estampa este ejemplo:



Omito otros dos pentagramas que están en la página siguiente de la obra que comentamos.

Obsérvense, sobre las pautas, los inefables indicadores de «motivos» añadidos por Riemann; y examínese nuestro análisis de este curioso minué, en el cual, según dicho teórico, no aparece «ni una sola vez» el ritmo de cuatro compases:



Se trata, simplemente, de frases imperfectas, relación  $2 \equiv 1$ , dos pies de negras en el capital y uno en el caudal. (Después frasea irregularmente.) Es claro: escrita la imperfecta en  $3 \times 4$ , cada frase abarca tres compases; si se hubiera anotado en  $9 \times 4$ , cada frase habría tomado un compás. Para modelo de las contradicciones en que Riemann incurre paso a paso, a lo largo de todo su tratado, lea el estudioso ese parágrafo sobre el minué, y analice los ejemplos reproducidos.

Tal es la Composición tradicional. Se me dirá que me he especializado en la crítica de los capítulos dedicados a las inciertas especies coreográficas y que no hago mención de las partes que los autores dedican a la teoría de las formas, en abstracto, y a las grandes formas. Contesto que mi Fraseología es una teoría de las formas básicas, sin referencia a especies determinadas, y que la crítica de aquellas — imposible por su extensión — resulta de un simple cotejo. En cuanto a las grandes formas, todo es vago en la Composición tradicional por falta de base, excepto cuando se trata de la ordenación de unidades superiores (alemanda, corrente, sarabanda y giga, por ejemplo, para la *suite* moderna, de constancia discutida: *allegro*, *adagio* o *andante* o *allegro*, *scherzo* o minué, y rondó para la sonata), en que desaparece la confusión de las estructuras menores.

En general, es imposible una crítica minuciosa de la Composición tradicional, por lo mismo que no se puede hacer la de la teoría. Este capítulo no aspira sino a la discusión de algunos conceptos generales, con descenso al detalle sólo cuando fué necesario el ejemplo.



## LA FRASEOLOGÍA TRADICIONAL

Pasado el largo período en que los teóricos aplican sus empeños al registro de las alturas y las duraciones, se abre camino una nueva preocupación: la de entender *musicalmente*, no *métricamente*, lo que se ha escrito; es decir, la preocupación por aprehender las ideas que quedaron ahí, en la notación, quietas, invisibles, inánimes. Ya hablamos de esto, brevemente, en la página 23, para que se viera en la aparición de la Fraseología una prueba de la insuficiencia teórica tradicional. No habríamos podido entonces abordar la crítica, porque hubiese faltado al lector la base técnica que le hemos proporcionado en los capítulos precedentes. Ha llegado ahora el momento de considerar el punto con más detención.

La orientación fraseológica de la teoría no surge por exigencias de una problemática específica sino por la evidencia del fracaso práctico de la notación. Resultó que los ejecutantes no distinguían los verdaderos límites de las frases, y que, por eso, no acertaban a producir versiones lógicas y claras de la música escrita. Las ejecuciones eran incorrectas y confusas. Se buscaron, entonces, «leyes de ejecución» para una exacta sonorización de las frases. Hay que acortar o alargar un poco los valores y aumentar o disminuir la intensidad de ciertas notas para que las ideas sean percibidas por el oyente. «Es increíble — dice Schulz en 1772 — cuán desfigurado y oscuro aparece el canto cuando los incisos se marcan mal, o cuando no se marcan en modo alguno.» Así están las cosas a fines del siglo XVIII. La notación tradicional no indica nada más que los sonidos con sus duraciones, y en ese momento los teóricos de más afinada musicalidad comprenden que no basta con una simple traducción sonora de signos yuxtapuestos, sino que *hay algo que leer, entender y comunicar al oyente.*

Inicia, pues, la teoría una nueva etapa en que se proponen normas para la ejecución; pero, contrariamente a lo que podría imaginarse, no se trata de la producción de matices para más animada, rica y varia expresión de las obras, sino de retenciones o arranques destinados a marcar el comienzo y el fin de cada idea. Resultaron de todo eso algunas normas de acentuación, no de comprensión. La diferencia entre acentuación y comprensión se esclarece con sólo pensar en nuestro sistema. Nosotros no hemos formulado leyes para acentuar o aligerar tales o cuales

notas; que cada cual haga lo que quiera. En cambio, hemos establecido leyes de comprensión al revelar la estructura de las formas. Nadie lo hizo antes.

Diversos signos para acentuar o retener fueron ideados y propuestos rápidamente; pero, ¿dónde, en qué puntos del discurso musical debían ubicarse? Los primeros fraseólogos comprendieron pronto que las leyes de ejecución suponían la operación previa de distinguir los límites de las frases, y en tal sentido produjeron vagos ensayos de improvisado empirismo. Esa fraseología que se encara con los hechos procurando distinguir las frases sin comprender las formas, y enseña la manera de dar relieve a fragmentos tomados al azar, es la *fraseología tradicional*.

La cuestión que la engendra —un arte de ejecutar— carece de sentido. Basta con entender para expresar. La frase comprendida puede transmitirse con numerosos matices de acentuación distintos, y en cuanto a la prolongación de ciertos valores, no hace falta, a quien comprende, indicación alguna para hacerse comprender de sus oyentes. El ejecutante solo, por propia necesidad de dicción, hará lo único que debe hacer — ya lo dijimos —: pronunciar los puntos capitales cuando el capital no se mueve, y los caudales cuando el caudal no reposa, siempre que la claridad del discurso lo requiera. Y con estas solas palabras se podría sintetizar un tratado completo de ejecución, si fuera necesario.

Schulz, para explicar en qué consiste la oscuridad en música, da un ejemplo de frase literaria equívoca por falsa puntuación:

El vive bien yo, vivo mal.

En vez de:

El vive bien, yo vivo mal.

Sin detenernos en la pobreza del ejemplo, observamos que los casos de tal especie sólo pueden inspirar consejos si quien habla no sabe lo que dice. De todos modos, el hecho de que se hayan escrito tratados para enseñar la «puntuación» musical, indica que los artistas leían sin comprender, simplemente porque la teoría de la notación no consiguió nunca el registro de los pensamientos.

El origen de la fraseología tradicional no fué la luz de nuevos y más penetrantes criterios, capaces de un movimiento de superación histórica absoluta; no; fué la entrevisión confusa del orden antiguo, de la remota melódica simétrica, eliminada de las conciencias por una notación de puntos y plecas. Bajo su apariencia de avance, fué el principio de un retorno a la comprensión en que se nutrieron los ciclos orales. El mismo Schulz sentía que «Una pieza compuesta conforme a las reglas, observa en su transcurso incisos iguales».

Durante toda la etapa de la fraseología tradicional los tratadistas han hablado de «frases» en términos que parecen demostrar la posesión del hecho. Sus palabras son tan propias y claras que no se hallarían hoy otras más precisas; pero cuando llega el momento de explicar prácticamente, sobre la música escrita, qué

cosa es una frase, las contradicciones se encargan de probar que la «frase» de la fraseología tradicional se describe pero no se reconoce.

Un *sentimiento de la frase* se ha salvado en los grandes creadores, ejecutantes y oyentes, a pesar de la notación; pero se ha perdido la *conciencia de la frase*. La fraseología tradicional recoge las inquietudes producidas por el divorcio entre la música y su escritura y busca la conciliación; es decir, el pensamiento quiere tener conciencia gráfica de sí mismo.

Ya en 1737 el teórico Mattheson publica en Hamburgo una *Teoría de la ciencia melódica*. Sus análisis rudimentarios contienen, en potencia, el enfoque de la fraseología tradicional. Si nos atenemos a las traducciones, la voz «frase» aparece en esa obra. Eso sí, como sinónimo de nuestro período.

A mediados del siglo XVIII se concreta la idea de *frase* y la palabra misma asciende con descripción literaria de su contenido. J. J. Rousseau nos proporciona el más antiguo intento que conocemos. Es probable que el filósofo haya tomado esa voz de otras publicaciones anteriores o del ambiente musical. Se encuentra en su *Dictionnaire de musique* (Amsterdam y París, 1767), de cuya preparación hizo el autor «un trabajo de gabinete para los días de lluvia».

Dice así el artículo: «FRASE, s. f. Enlace de canto o de armonía que forma sin interrupción un sentido más o menos acabado, y que termina en un reposo por una cadencia más o menos perfecta.»

Rousseau distinguía dos especies de frases: la melódica y la armónica.

«En la melodía — escribió —, la *frase* está constituida por el canto, es decir por un encadenamiento de sonidos de tal modo dispuestos con relación al tono o al movimiento, que hacen un todo bien liado, que resuelve en una cuerda esencial del modo en que está.»

Como se ve, Rousseau consideraba el reposo como índice del límite de las frases. Límite tan incierto, que una frase podría ser nuestro período entero — que era lo que pensaba el filósofo —, o un par de nuestras frases, o una sola frase ancha, siempre que las pausas las aislaran. Ya sabemos nosotros que, si los caudales aparecen llenos, pueden correr varias frases y aún períodos enteros sin reposo alguno.

Rousseau explica luego la frase armónica — una serie de acordes enlazados que resuelven en una cadencia absoluta — y vuelve a hablar de las frases en general.

«Es en la invención de las *frases* musicales — dice — en sus proporciones, en su entrelazamiento, en lo que consisten las verdaderas bellezas de la música: un compositor que puntúa y frasea bien es un hombre de *esprit*; un cantor que sienta y marque bien sus frases y el acento de ellas, es un hombre de gusto; pero aquél que no sepa ver y ofrecer nada más que las notas, los tonos, los tiempos, los intervalos, sin penetrar en el sentido de las *frases*. por seguro, por exacto, además, que pueda ser, no es más que un *croque-sol*.»

Rousseau escribe lo transcrito en 1767. Sus palabras denuncian un estado

de cosas: los espíritus agraciados y los hombres de buen gusto sienten y comprenden la música; los otros reproducen alturas y duraciones.

En torno a la palabra *frase*, pues, alborean nuevas preocupaciones. ¿Por qué no ocurre lo mismo con la lengua escrita? ¿Existe acaso hoy una materia complementaria para enseñarnos a comprender lo escrito? No, ciertamente; porque se nos enseña a leer comprendiendo. La existencia de la fraseología, producto de sentida necesidad, está acusando de insuficiencia a la teoría de la notación. Materia de enseñanza aparentemente superior, es un simple complemento, y su objeto pertenece a la categoría elemental. Si la teoría enseñara *música*, es decir, *ideas*, no tendría lugar la especulación fraseológica. Una teoría elemental fundada en nuestro sistema tornaría innecesarios estos laboriosos suplementos «superiores».

Pocos años después de Rousseau, en 1772, el estudio de la frase entra en el terreno de la práctica. Juan Abraham Pedro Schulz publica en la *Teoría de las Bellas Artes*, de Sulzer, un artículo titulado *Ejecución musical*, y en él ensaya la distinción de las frases con ejemplos musicales.

Debemos al famoso teórico Hugo Riemann la exhumación casi completa de este raro documento; y a su muy noble y servicial traductor, don Antonio Ribera y Maneja, la versión castellana que utilizamos (1).

Schulz es, según Riemann, quien introduce en la bibliografía alemana la palabra *frase*. Explica su alcance así: «Tomo aquí la palabra *frase* en su sentido más amplio, de modo que se comprenden en ella los *incisos*, *cesuras*, y *periodos del canto*».

El significado que Schulz le atribuye, como vemos, no puede ser más impreciso. Su distinción entre *incisos* (que son «las comas del canto»), *cesuras* y *periodos*, no pasó del enunciado teórico, y él mismo reconoce su invalidez práctica cuando añade: «Estas divisiones diversas las indicaré todas de una sola manera, pues si en verdad los ejecutantes y cantantes célebres hacen notar alguna pequeña diferencia entre ellas, en la ejecución, esta diferencia es tan sutil y difícil de señalar que me limitaré a la sola indicación antedicha.»

Dice luego que si la frase termina con pausa no hay dificultad, pero que cuando no ocurre así el descubrimiento de su límite es más difícil. Esto para el ejecutante; no para el cantante que «se rige por los incisos de las palabras que canta».

Me parece oportuno combatir aquí ese grave error general. Las frases del texto pueden o no coincidir con las frases musicales. El sistema métrico (poético) y el sistema rítmico que heredamos asociados en el canto, cualquiera sea el idioma, vienen desde el fondo de los tiempos por cauces de origen independiente. En poesía predominan los versos «largos»; en música es casi exclusivo el uso de las frases «cortas». La coincidencia entre verso y frase es excepcional. Lo corriente es que un verso insuma dos o más frases musicales. De modo que si el cantante de-

(1) Véase en *Fraseo Musical*, del Prof. HUGO RIEMANN, Colección Labor, Barcelona, 1928.

talla el texto, su paso incómprensivo por sobre los límites de las frases pequeñas es consecuencia casi necesaria. El principio de una correlación entre frase y verso ha sido fatal para la musicología. Todos los estudiosos que intentaron transcribir la música de los siglos XIII y XIV le deben gran colaboración en su fracaso.

Schulz admite la vigencia de reglas que exigen la producción de «incisos iguales»; «es decir — explica — que todas las frases empiezan con la misma figura inicial de la primera». La aclaración no puede ser más confusa. Parece, sin embargo, que el autor reconoce el fraseo simétrico, porque aconseja como lo mejor «guiarse por las primeras frases». Y en seguida presenta cinco ejemplos musicales, creados por él para la prueba, que, curiosamente, parecen destinados a demostrar lo contrario de lo que afirma. El lector los tiene a la vista. (Cf. *Fraseo*, p. 64.)



Schulz señala con el signo + la primera nota de cada frase, y con el signo O la nota en que termina.

Analicemos sus ejemplos, siguiendo los números romanos del original.

(I). Este infeliz ejemplo muestra una primera frase del  $6 \times 8$  binario con terminación femenina. El signo O marca bien su última nota. Pero en seguida vienen dos progresiones simétricas de muy equívoca estructura. ¿Dos capitales? ¿Cauda-capital? El diagnóstico es difícil para mí, sobre todo porque no continúa la melodía. En quien considera regla la producción de *incisos iguales*, el ejemplo es contradictorio.

(II). En el segundo, en cambio, tenemos los «incisos iguales». En términos nuestros, dos frases  $1 = 2$  con negra anacrúsica, según pide el signo +. Nada claro; sin la indicación del autor nosotros habríamos fraseado  $2 = 1$ , porque esa pesada negra mejor parece nota capital que anacrusis.

(III). El consejo de guiarse por las simetrías vale tan sólo cuando la melodía procede por frases, como en nuestros ejemplos números 1) y 29), páginas 79 y 93: induce a error cuando el discurso procede por pares o de a tres. Ejemplos de pa-

res, números 6) a 9), entre cien. En el modelo de Schulz los signos marcan el límite después que han corrido dos frases. Véase nuestro análisis:

Schulz, III, ex C an.



Una clara articulación monopédica, como la de nuestro ejemplo 19).

(IV). Equívoco; incomprendible. ¡Habiendo tantísimas muestras de frases simétricas!

(V). Aquí tenemos varios «incisos» iguales. por fin. Analicemos nosotros:

Schulz, V, ex 3 x 4 t.



Hemos hallado un enorme porcentaje de melodías con frases perfectas regulares en todos los autores de todas las épocas. Schulz no acierta a presentar una sola para iniciar al estudioso en las estructuras más simples. La que comentamos es imperfecta, 2 = 1, neta, y el autor distingue bien los comienzos y los finales de las dos primeras frases, pero las simples contracciones de la cuarta lo confunden.

Según los signos, la tercera y la cuarta son una sola. ¡No ver la tercera, que es reproducción exacta de las dos anteriores! A lo largo de toda la fraseología tradicional, las contracciones del capital serán el obstáculo insalvable, la fuente de incontables confusiones.

Schulz aconseja después cortar las barras para indicar los comienzos de frase. Ya se sabe que yo rechazo el procedimiento, no por malo, sino porque corta la visión del pie, cuya conservación prefiero. En nuestro sistema las frases se acom-

dan en pares de compases, y ésta es la mejor determinación de sus límites. Sólo hay un caso en que no basta: el caudal compuesto, es decir, el compás que acoge, además de la terminación, la anacrusis de la frase siguiente. Únicamente en tal caso, y siempre que falte el silencio divisor, se emplea el breve trazo vertical que hemos propuesto.

Después de un  $4 \times 8$  regular y de un fragmento indefinible, reproduce Schulz un trozo de C. F. E. Bach. Si hubiera querido mostrar las mayores dificultades del fraseo no habría encontrado nada mejor. En esa página, después de dos frases claras en  $6 \times 8$  binario, aparecen entrecortadas progresiones — tan comunes en las frases anchas — y hasta células, dos de ellas marcadas con falta de lógica y de sentido.

Y terminan los ejemplos de Schulz con los dos que reproducimos y comentamos en seguida.

(IX). Nuestro fraseo halla dificultades cuando varios pies repiten un esquema de altitudes (células), porque entonces el pensamiento no corre. Este ejemplo de Schulz muestra esa rara característica. Es un caso de fraseo irregular de perfectas. El autor oye y marca por su cuenta las dos frases pequeñas. Lo seguiremos:



No exagero al decir que ha ilustrado sus nobles ideas con los ejemplos menos adecuados, menos frecuentes y más confusos.

Cedo a la fruición de reproducir este ingenuo párrafo de Schulz: « Cuando las frases empiezan en medio del compás en tiempo « malo », muy a menudo no se observan en tales piezas los incisos, pues a todos nos acostumbran, al comenzar nuestros estudios musicales, a marcar sólo los tiempos « buenos » del compás, dejando de lado a los « malos ».

Confesión que viene del siglo XVIII. La lectura de la música era simple cuestión de valores y sonidos presos en compases donde sólo valían los tiempos « buenos ».

En esos buenos tiempos, y en la forma que hemos visto, empieza la fraseología tradicional.

No podemos ni pretendemos seguir minuciosamente la marcha histórica de esos nobles esfuerzos. Lejos de los grandes centros europeos en cuyas antiguas bibliotecas dormitan raros ejemplares de ensayos primeros, tenemos que conformarnos con las citas y opiniones de los historiadores.

En una obra de Kirnberger (1774-1779), según Riemann, se encuentra por vez primera la mención de la frase cuya nota final es, al mismo tiempo, inicial de la siguiente, es decir, nuestra cauda-capital; y un tratadista llamado Enrique Cristóbal Koch, habría aportado en 1793 «principios de mucho y duradero valor sobre la enseñanza del fraseo». Daniel Gottlob Türk (1789) figura entre los autores que en aquella época dedicaron especial atención al problema del fraseo; reconoció «el conflicto de éste con la lectura y acentuación por compases», y buscó «medios diferentes para prevenir las malas interpretaciones mejorando la notación».

Con esos ensayos, y otros menos específicamente fraseológicos, llegamos, ya en el siglo XIX, hasta Jérôme Joseph de Momigny, quien, persuadido de que la lectura por compases enteros era viva fuente de interpretaciones falsas, concibe y explica en 1806 la nueva norma «arranque-reposo» en que Hugo Riemann había de fundar más tarde su fraseología.

Todos estos ensayos fueron olvidados, y la inquietud desapareció por espacio de tres cuartos de siglo.

Mathis Lussy retoma la materia en 1873. Los primeros pliegos de su *Traité de l'expression musicale*, que el autor envía ese año a la Exposición universal de Viena, ganan un premio. La obra llama poderosamente la atención y la crítica le dispensa calurosa acogida. El capítulo que consagra al ritmo es un verdadero tratado de fraseología, y el interés que despierta le induce a reimprimirlo, aumentado, en 1883, cuando su *Traité* lleva ya cuatro ediciones.

Comparado con el de Schulz, que analizamos, y enmarcado en su tiempo, el ensayo de Lussy constituye un aporte de agudeza extraordinaria; pero la falta de una crítica previa de la notación, su conformidad con la escritura tradicional, le resultan fatales.

Claro está que sin el conocimiento de las formas que adoptan las ideas mensurales, se navega al azar en un mar sin orillas. La fraseología que resulta de tales intentos es poco menos que una fraseología de casos particulares. En la obra de Lussy, por eso, el plan es sólo aparente. Los hechos que nosotros hemos presentado teóricamente en nuestro capítulo «Fórmulas de las frases» (pp. 62 a 69), están dispersos a lo largo de casi toda la obra bajo diferentes títulos. Las mismas fórmulas —nuestras nueve únicas fórmulas— engendran en la obra de Lussy numerosos capítulos, pues, como no consiguió verlas en su estructura esencial —nuestro cuadro de la página 63— se pierden en las variantes.

Nuestro sistema se articula sobre la ley de los dos puntos de comprensión, hallada por nosotros. Lussy creía en la existencia de alguna ley: ... «decir *a priori* — escribía — que tal compás es malo, que tal otro es bueno, es afirmar una *ley superior*»... (p. 92). Pero no la halló. Por eso, una crítica sintética de su obra puede hacerse repitiendo que analiza casos particulares.

Un examen crítico de todo su ensayo cobraría demasiada extensión. Para demostrar la inconsistencia de sus análisis, sin embargo, podemos detenernos en



sus capítulos iniciales. Se verá cómo reconoce «teóricamente» las fórmulas de la frase, y cómo no acierta luego a distinguirlas en la práctica.

Sustituídos sus términos por los equivalentes de nuestro sistema, se comprende que vió con lucidez buena parte de los hechos fraseológicos perfectos regulares. No acertó a sistematizar ni la imperfección ni la irregularidad; de ahí que sean falsos muchísimos de sus ejemplos.

Su «ictus» es nuestro *punto grávido*; llama «ritmos» a lo que nosotros llamamos *frases*, bien que se equivoque con frecuencia en la determinación de sus límites.

Los ritmos (frases) forman cada uno una entidad — dice — y se presentan bajo diversos aspectos, que enumera y explica:

1°. Con dos ictus sobre dos tiempos fuertes. Exactamente nuestra frase tética-masculina, llamada así por él mismo.

2°. Con un solo ictus. Sencillamente imposible en nuestro sistema y en la realidad. Se trata de nuestra frase acéfala, pues Lussy no cuenta el punto grávido que cae sobre el silencio inicial. Parece que alude también a frases con sólo el ictus inicial, pero no da sino el ejemplo del primer caso, que es éste:

Lussy, pp. 6 y 57.



Es decir, un  $6 \times 8$  ternario acéfalo y femenino. Que tiene dos ictus, naturalmente.

3°. Con ornamentos precediendo el ictus inicial. Un simple error. El ejemplo a que nos envía, la *Marcha turca* de Mozart, demuestra que Lussy no reconoce en tales «ornamentos» el cuerpo capital de la frasecilla. Si Mozart la hubiera escrito con negras o con blancas, ¿por qué no?, en vez de corcheas y semicorcheas, nadie se habría atrevido a hablar de ornamentos.

4°. Con ornamentos después del ictus final. Por el ejemplo que indica, se refiere a nuestra *cauda compleja*, es decir, a los ornamentos que aparecen entre el punto masculino y su nota femenina.

5°. Con ornamentos al principio y al fin. Su ejemplo no muestra ornamentos sino anacrusis — que él considera después — y cauda compleja.

6°. Con incisos breves continuados, repetidos. Son las cortas progresiones que no forman frase y que nosotros consideramos brevemente con el nombre de *células*.

7°. Con un ictus al comienzo y otro al final del período, y entre ambos una larga serie de «ritmos» como «puentes suspendidos». Son breves progresiones, no fraseables para mí. Fondos armónicos.

8°. Los recursos anteriores mezclados sin simetría ni regularidad.

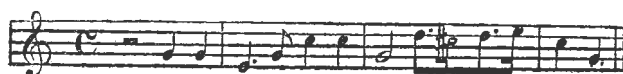
Termina llamando *anacrúsicas* a las frases cuya nota inicial aparece precedida de una o varias notas, y *femeninas* a las que tienen esas notas después del ictus final. Está bien, a condición de no confundir éstas con las de los parágrafos 4° y 5°.

Lussy se equivocará con gran frecuencia al tratar de reconocer en la práctica las formas descriptas, no obstante la precisión con que distingue algunas. Los mismos ejemplos a que nos remite al querer documentar los precedentes aspectos de sus «ritmos», son muchas veces falsos.

A continuación sigue un capítulo dedicado a la anacrusis. Lussy distingue tres clases de anacrusis: 1ª, las anacrusis *integrantes*, que forman parte inseparable de la frase; 2ª, las *motrices*, subdivididas, a su vez, en anacrusis de *impulso* y anacrusis de *suspensión*; 3ª, las *accesorias*, que pueden ser suprimidas sin pérdida.

Veamos.

La categoría de las *anacrusis integrantes* está fundada en un simple error de interpretación. La característica de ellas, según Lussy, es que no pueden eliminarse sin desnaturalizar completamente la esencia misma, la naturaleza de la frase. Y viene el ejemplo único:



(Aunque noto alguna pequeña diferencia con la notación del compositor, me atengo a los valores reproducidos por Lussy.)

Nuestro lector, experto en análisis, se ha dado cuenta de lo que ocurre. Una página mal compasada por Verdi; nada más. La anacrusis integrante sería ese par de notas *sol* iniciales; y en efecto, integran la frase y no se pueden eliminar, simplemente porque no son anacrusis, ¡son el compás capital de una primera frase de  $2 \times 4$  indebidamente ubicada en el compasillo! Obsérvese:

Lussy, p. 7, ex C an.



Hemos dicho que no puede existir la fraseología sin previa crítica de la notación. La fraseología tradicional fracasa por atenerse a lo escrito. La anacrusis integrante de Lussy es una anacrusis «gráfica». Desaparece conforme se recurre al

oído, y se esfuma, con su única muestra, toda la categoría de las anacrusis integrantes.

Las anacrusis *motrices*, de impulso y de suspensión, en cambio, son reales; pero la distinción procede de un exceso de sutileza. Lo mismo puede afirmarse de la tercera clase, la de las anacrusis *accesorias*. En algunos casos, en los casos extremos, la demarcación es nítida, pero como no hay entre unas y otras una diferencia de naturaleza, sino de simple cantidad o posición, la presentación en serie de los grados intermedios haría imposible la pretendida distinción.

La anacrusis de suspensión está finamente observada, pero se cae fácilmente en nuestro *caudal solo* al comienzo, o en nuestra *percusión previa*.

Por lo demás, Lussy distingue generalmente bien tales anacrusis, con algunas lamentables excepciones.

Pasa después a estudiar los *ritmos procatalécticos*, nuestras frases acéfalas y, después de algún ejemplo más o menos correcto, se empeña en enseñarnos a distinguir las frases anacrúsicas de las acéfalas. Y acude a un ejemplo tan infeliz; y lo da vueltas con tal desacierto; y prorrumpe en tales exclamaciones de alegría, que causa contrariedad el error en un autor tan inteligente.

Se trata de una conocida melodía del *Fausto*, de Gounod. Lussy reproduce este fragmento:



Y se pregunta si la frase es anacrúsica o acéfala. Nuestro lector sabe muy bien de qué se trata, analizada por nosotros con el agregado de las frases tercera y cuarta:

Lussy, p. 16, ex 6 x 8.



El diagnóstico es preciso. Un capital acéfalo en marcha, acaba por reposar en el punto caudal *sol*, que toma casi todo el compás. Un *mi* anacrúsico salta hasta el *sol* inicial de la segunda frase. En el capital de ésta, los pies se han contraído (*sol-sol*), pero como hacia el caudal se repite el esquema inmediato anterior, estamos



frases acaban. Una nota caudal que se extienda hasta la cabeza de la frase siguiente es irreal. No porque los caudales sean inflexiblemente inequívocos, sino porque, salvo excepciones que hemos visto, si el caudal no acaba no es caudal; esto es, que el «ictus final» de Lussy, no es final si es anacrusis. El examen del ejemplo que nos ofrece el autor (p. 21), denuncia un elemental error: Lussy confunde melodía con armonía. La nota en que termina la melodía, el verdadero ictus final, *re*, tiene corto valor y está separada por un silencio de la frase siguiente. Ahora sí; esa nota terminal tiene a intervalo de tercera la nota armónica *si* que el musicólogo francés considera anexa a la frase siguiente como anacrusis. No hay nada en discusión. Para que la interpretación de Lussy hubiera sido exacta, habría sido necesario que el verdadero ictus final, el *re* de la melodía, y no alguna nota de su armonía, hubiese enlazado con la frase siguiente. Pero aquello es inventar. Si se nos ocurre interpretar como anacrusis la prolongación de las terminaciones, casi todos los pensamientos resultarán equívocos. Una cabeza tética está en condiciones de aceptar cualquier nota o resonancia precedente.

Lussy nos habla en seguida de una nota que desempeña tres papeles: ictus final, anacrusis y tesis. Parece una adivinanza. Algo hay, sin embargo: hay la variedad de semiacéfala que estudiamos en la página 67. Es equivocada la idea de que la *tesis*, que es nuestra «cabeza de pie», puede desplazarse hacia sonidos anteriores o posteriores, porque la tesis (como el ictus) es *lugar* de apoyo. Si no hay golpe en su lugar, queda un vacío; y esta ausencia de percusión es, precisamente, lo que engendra las estructuras sincopadas. Por lo demás, tesis e ictus son fenómenos de distinto orden.

Los dos ejemplos que siguen al precedente, página 22, sugieren a Lussy interpretaciones que se desploman tan pronto como se colocan las líneas divisorias en su lugar. Otro ejemplo, también interpretado dudosamente, cierra el capítulo.

Estudiando la obra entera de Mathis Lussy, la crítica moderna aprende a respetar al autor, enmarcado en su época.

R. Westphal fué contemporáneo del musicólogo francés. Como las ediciones de Lussy se imprimen entre 1872 y 1883, con correcciones y aumentos, los estudios de Westphal resultan anteriores a unas y posteriores a otras. Lussy puede, por eso, rechazar o adoptar, según el caso, las conclusiones del catedrático de la Universidad de Moscú.

Westphal está hoy abandonado. Recio helenista, quiso demostrar que los principios teóricos griegos eran aplicables a la música de Bach, a la de los clásicos vieneses, a la de otros contemporáneos del XIX y al canto popular; luego pretendió inducir de sus observaciones leyes o normas de ejecución de valor general. (*Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik*, Leipzig, 1880.)

Como Lussy, Westphal llama *ritmo* a lo que nosotros denominamos frase. La materia tiende a llamarse «ritmología.»

El movimiento encabezado por Westphal recibió el nombre de «neo-griego».

Se afirmó en el uso la voz *anacrusis*, que introdujo G. Hermann, y se incorporaron otras, como *proléptica* y *procataléptica*, sin prosperidad ulterior. (*Elemente des musikalischen Rhythmus*, Jena, 1872.) Amintore Galli prolongó en Italia algunos datos de Westphal.

Posterior a Lussy y a Westphal fué el doctor Hugo Riemann. Sus primeros trabajos, sin embargo, coinciden en el tiempo con las últimas ediciones del francés. Riemann fué un teórico de grandes méritos y vasta obra. Sus primeros artículos sobre fraseología datan de 1882-1884, y el libro *Musikalische Dynamik und Agogik* (1884) corporiza su teoría del *crescendo-diminuendo* y del *stringendo-ritardando* «como medio para distinguir las frases en la ejecución», según sus propias palabras. Complemento de aquél, extensión de sus teorías a la arquitectura de unidades mayores, y teoría de las formas, es su *Grundriss der Kompositionslehre* (1889), considerablemente ampliado, años después, en su gran tratado de composición (tres tomos, 1902-1913). En *Rhythmik und Metrik* (1903 ó 1904), Riemann procura, además de lo que promete en el título, establecer leyes fijas para la interpretación.

Desgraciadamente, no hemos podido consultar las ediciones originales. El conocimiento de sus ensayos nos llega a través de las traducciones al castellano realizadas por su ilustre y fiel discípulo Antonio Ribera y Maneja, y por Roberto Gerhard. Especialmente nos ilustran las que los traductores titularon *Fraseo musical* y *Composición musical*, Barcelona, 1928 y 1929, respectivamente. Creemos sin embargo, que estas versiones permiten absorber en lo esencial las ideas de Riemann.

Sin desconocer los méritos del teórico alemán, brillante en muchos aspectos, podemos anticipar aquí un juicio sintético sobre su teoría del fraseo: *Hugo Riemann deshace lo poco que la fraseología tradicional había logrado consolidar*. Sus generosas intenciones, sus persistentes esfuerzos, no consiguieron otra cosa que lanzar sobre nuestra materia todo el peso de la confusión y la incompreensión de los estudiosos. Su objetividad — ¡una objetividad fundada en las líneas divisorias tradicionales! —, desconoce las ideas musicales. Por sobre toda su dialéctica y a despecho de sus propias afirmaciones, el suyo es un simple caso de insensibilidad al pensamiento.

El pie, instrumento «material» de la efusión, base de todo el ciclo mensural de Occidente, desdeñado por la teoría, ha vivido y sigue viviendo en la mente de todos los compositores de todos los tiempos y articula la notación musical de todas las épocas. Su estructura grave-leve, en el orden binario, grave-leve-leve, en el ternario, forma la cadena de puntos sobre los cuales marcha la frase hacia su total externación. La ordenación de sus términos, con el grave en primer lugar, es convención inconvencible, por secular sanción de la práctica.

Las ideas o frases *empiezan a ser* desde el momento en que la intención se descarga en el grave (punto capital); concluye cuando descarga en el grave conclusivo (punto caudal). Hugo Riemann empieza por destruir esta ordenación clásica y le opone la contraria, leve/grave, para el binario, leve/grave-leve, para el ternario. Enun-

cia este principio: « todos los valores figurativos tienen, invariablemente, una significación anacrúsica » (*Fraseo musical*, p. 23.)

Aparte la confusión que promete y cumple, el hecho en sí no tendría mayor importancia. Un leve/grave seguido de otro leve/grave, al fin de cuentas, deja en el centro la ordenación grave/leve clásica, « uno de los más funestos y más extendidos errores », según Riemann. La idea de que « el peso de estas notas es mayor en relación a las precedentes, mas no en relación a las siguientes », es apenas un juego de palabras. Si coloco en fila, alternados, gigantes y pigmeos, sólo en broma puedo decir que cada gigante es alto con respecto al pigmeo que tiene a su derecha y no con relación al de la izquierda. No; todo eso es inofensivo. Podría revolverse contra la misma ordenación clásica.

Pero Riemann no se queda ahí. Añade en seguida una relación de intensidad que va del leve al grave, donde se corta para recomenzar en el grupito siguiente; y, algo más, sobrepone a ese proceso de intensidad creciente (dinámica), una modificación de las duraciones escritas, es decir, que la nota menos intensa cede un poco de su valor a la más intensa (agógica).



Y ahí empieza lo grave. Porque al instalar un pequeño *ciclo de atención* sobre cada dos o tres unidades; al atribuirles personalidad dinámica y agógica, esos pies (invertidos) adquieren jerarquía de pensamiento, se convierten en *idea* o, por lo menos, en trozos de idea. En el fondo, estamos en presencia de una concepción positivista. Y es necesario comprender que la idea es otra cosa que los pies. Los pies no son ni pueden ser nada más que instrumentos del transcurso del pensamiento. Son entes neutros, como los cables, que no son la electricidad.

Riemann extiende ese principio de las unidades dinámico-agógicas a la articulación de unidades mayores: grupos, semiperíodos y períodos. Todo lo cual no tiene nada que ver con las ideas.

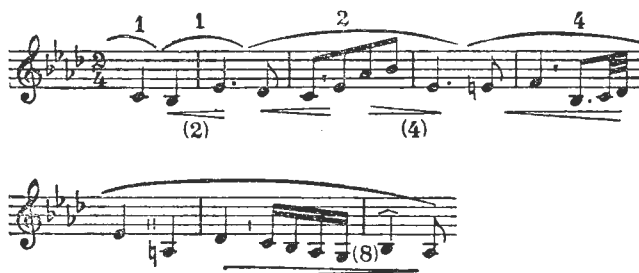
Su noción de las frases está desarrollada en un párrafo de su *Fraseo* (p. 29): « llamamos *frase* lo mismo a los miembros iniciales de un compás, que al miembro cadencial de dos compases de la prótasis y al de cuatro compases del apódosis ». Riemann llama frase a todo eso, y concreta lo dicho mediante un ejemplo que reproducimos en la página siguiente. Se ve, entonces, que, para dicho autor, *frase* es una nota sola (que marca con un número 1) o dos notas (señaladas con otro número 1) o la segunda frase (nuestra) entera (número 2) o las dos frases finales (número 4).

Las ligaduras de Riemann abarcan cada una de sus « frases ». Además, crea un pequeño trazo vertical, que coloca entre las notas, « para indicar la subdivisión

de las frases en motivos» (p. 13). Pero lo curioso es que la ligadura misma sirve para ambas cosas, pues el autor nos dice que «se emplean los arcos para indicar las frases o motivos,»... (p. 11); lo cual significa (si Riemann no emplea aquí las dos voces como sinónimas) que el arco es ambidiestro.

Ya se ve que no se trata de una simple cuestión de palabras; es una confusión de hechos. Para comprobarlo, podemos examinar la extensión y naturaleza de los trozos particulares que dicho autor individualiza.

Él mismo dice que llama frase «a todo fragmento o miembro individualizado dentro de una simetría rítmica». Veamos el ejemplo musical que inserta Riemann (p. 29) y observemos los arcos con que aísla y distingue las frases de acuerdo con su principio leve-grave:



He aquí una limpia melodía, simétrica y regular, concebida en la más sencilla de las formas, cuyas simples frases aparecen destrozadas y entrecortadas por los arcos y trazos de subdivisión con que Riemann la «explica».

Véase a continuación nuestro análisis de la misma melodía:

Riemann, Fraseo, p. 29, ex 2 x 4 t.



No es el ejemplo elegido por Riemann muy cómodo para nosotros. La excesiva lentitud de esa melodía tiende a desplazar la unidad simple hasta la semicorchea (en cuyo caso sería  $8 \times 16$ ) y dificulta la ilación de nuestras frases. Pero de todos modos es fácil ver un período de cuatro pensamientos análogo a cualquiera



de los que analizamos en las páginas 102 y 103. Nada de partir en pedazos las ideas. Si se considera miembro o motivo o frase a cada nota o par de notas; si se las independiza de sus compañeras y se aconsejan procesos de intensidad y duración para cada trocito separado, lo único que se consigue es impedir la percepción de cada frase en su totalidad.

Repetimos que el ejemplo no nos favorece, por su lentitud, pero todos los análisis de Riemann, aun cuando se trata de frases reciamente trabadas en un transcurso vivaz, contienen la misma destrucción de las ideas musicales. El fraseo de Riemann es un fraseo que desconoce los pensamientos; y los pensamientos son el único objeto del fraseo, la única preocupación de toda la fraseología tradicional, implícita en la búsqueda de «leyes de ejecución».

Pero ni aún así, ni aún concediendo que el fraseo de Riemann sea un fraseo de pies — entes que no contienen, separados, idea alguna —; ni aún admitiendo su principio se puede aceptar que su pretendido sistema sea un verdadero sistema. Muy al contrario, la arbitrariedad es su norma. Cuando se trata de frases pequeñas y escritas con corcheas, sus arcos suelen abrazar la frase entera; pero basta con que se empleen figuras de mayor valor relativo o que se presenten ideas largas, para que los arcos se entretengan en desmenuzar las frases. Hasta Lussy, la fraseología tradicional fué progresando; en Riemann cae en la confusión.

Se comprenderá que nos hallamos ante la imposibilidad material de tratar y discutir los centenares de ejemplos presentados por este autor. Habría que escribir varios tomos.

El teórico alemán, como los fraseólogos que le precedieron, admite que las líneas divisorias pueden haber sido mal colocadas por los autores. Todos reconocieron esta anomalía de hecho, pero ninguno comprendió que tal inconsecuencia obedecía a causas que era necesario estudiar. ¿Era concebible que los compositores colocaran las líneas divisorias con distinto criterio o sin criterio alguno nada más que porque sí? Nadie quiso entender que la notación padecía de ambigüedad esencial. Fieles a una notación sin normas, los compositores colocaban las líneas al azar; ¿en nombre de qué criterios fijos los fraseólogos corregían a los compositores? Sin más instrumento que la misma notación, y en presencia de casos particulares de su aplicación inconsecuente, los fraseólogos rectificaron a los autores también al azar.

Riemann dice que, en presencia de una obra, hay que empezar por preguntarse «si las barras de compás están aplicadas correctamente o no, esto es, si la barra de compás precede efectivamente al punto de apoyo real o centro de gravedad del motivo;»... Muy bien; pero ¿con qué criterio se puede establecer si las barras están bien o mal? ¿Es uno solo, y cuál es, el apoyo del *motivo*? ¿Qué es un *motivo*? Si no se han rechazado los principios de la teoría tradicional, y no se los

ha sustituido, la enmienda no es más que otra nueva aplicación de la misma teoría que engendró el error, y puede ser otro error.

Examinemos una corrección de Riemann. Schumann — dice — «metrifica de una manera completamente falsa» lo siguiente (*Fraseso*, p. 34):



Esta segunda versión es la enmienda de Riemann. ¿Por qué está mal la primera y bien la segunda? Desde el punto de vista tradicional las dos están mal o bien, puesto que no hay normas. Son las dos maneras usuales de colocar una frase en compás de doble tamaño: la frase entera entre las barras, o el capital afuera como anacrusis. Las dos tienen ilustre foja de servicios. Observando los ejemplos que nosotros analizamos en el capítulo del  $4 \times 8$ , vemos que la primera manera fué adoptada por Schubert 29), Scarlatti 33), Haydn 34), Chopin 48), etc.; y que la segunda manera fué empleada por Schubert 27) y 30), Haydn 76), Beethoven 78), etc.

Desde nuestro punto de vista se puede afirmar que ambas maneras son inconvenientes, porque nosotros hemos adoptado, de modo *regular* y *constante*, la ubicación de la frase en el compás de su tamaño. He aquí nuestro análisis:

Riemann, *Fraseso*, p. 34, ex C.



Que es, por otra parte, un tercer modo también usual en la teoría tradicional: Schumann 28) y 32), Haydn 31), etc.

No es lo malo tal o cual manera; lo grave son varios modos distintos de escribir el mismo fenómeno rítmico, porque eso indica ausencia de normas fijas.

En la corrección a Schumann, Riemann adopta una sola línea divisoria antes del apoyo caudal. Si Riemann fuera consecuente, su «sistema» sería un verdadero sistema y tendríamos que respetarlo. Lo discutiríamos aquí, por las razones que nos impidieron adoptarlo: la necesidad de distinguir, entre barras, la función capital y la función caudal. Pero no hay tal sistema. Riemann cae pronto en la misma inconsecuencia tradicional.

En las páginas 78 y 80 de su *Fraseo*, nos da estos tres ejemplos de la misma forma 2 = 2. En los dos primeros (Clementi y Haydn) nos muestra sin crítica una línea en el apoyo capital y otra en el caudal, como queremos nosotros; en el tercero (Beethoven) vuelve a la sola línea en el caudal:

(14)  
Clementi  
Sonata  
Op. 34. I.  
II. Tiempo.



(15)  
Haydn  
Sonata XIV  
Final.



(16)  
Beethoven  
Op. 10. I.  
Final



Y luego, en la página 92, otra vez una melodía de Beethoven con divisorias capital y caudal:

(48)  
Beethoven  
Op. 28.



Véase el capital partido por sus trazos de fraseo. En los ejemplos anteriores pone los mismos trazos en otro lugar. ¿Que no se solidariza Riemann con la escritura de los autores? Por lo pronto, recordemos que, a propósito de errores de metrificación, nos dice que «Beethoven es el único, quizá, que no los comete o rarísimamente».

Beethoven cayó en inconsecuencia como todos. Abundan los ejemplos en nuestros análisis; y aquí mismo tenemos la melodía precedente y la anterior, ambas de Beethoven, escritas de dos maneras. Riemann cambió las líneas a Schumann; ¿por qué no se las cambió también a esta última de Beethoven, si es el otro caso de error, desde el punto de vista de la línea única en el caudal?

Beethoven llegó incluso al extremo opuesto: cuatro líneas en una frase. Riemann mismo reproduce un ejemplo en la página 77:



Se ve: el capital cortado en dos, y la indisoluble cauda femenina *fa-mi* también seccionada por otra línea. Si Riemann hubiera respetado el principio que aplicó en la corrección a Schumann, esa melodía de Beethoven debió aparecer con una sola línea en el «punto de apoyo real o centro de gravedad del motivo», es decir, en el *fa* blanca con puntillo. Cuando enmendó a Schumann, le quitó la línea del capital; cuando corrige a Chopin (p. 33), ¿por qué se la deja?



¿Sólo la presencia de la anacrusis le obliga a sentir el apoyo del capital? No, porque en la siguiente, que es tética, también deja la barra en el *mi* inicial de la segunda frase. (La corrección es el pentagrama inferior):



Entretanto, los signos de comprensión introducidos por Riemann (uno o dos pequeños trazos verticales) siguen cayendo al azar. Unas veces, separan bien; otras cortan las ideas.

No son los casos Schumann, Beethoven, Chopin, raros hallazgos, no; toda la obra entera de Riemann es un vivero de contradicciones yuxtapuestas. Ya dijimos que era imposible hacer su crítica detalladamente. No hay sistema, ni puede haberlo sin el estudio previo de las formas y fórmulas de la frase. Riemann nunca entendió las ideas musicales.

Las obras de Riemann fueron muy celebradas y leídas. Naturalmente, la mayoría de los lectores quedó sin comprender cosa alguna de sus teorías, con lo cual

aumentó el respeto por su profundidad. Otros creyeron comprender algo, y en ellos obró la influencia de Riemann.

Vincent D'Indy extendió en los densos volúmenes de su *Cours de Composition Musicale* los apuntes de sus clases de la *Schola Cantorum* desde 1897. Adopta el principio leve-grave de Riemann y lo emplea, sin la más vaga idea del problema que aborda, en las seis endebles y confusas páginas que dedica al capítulo sobre el ritmo, y en las diez y ocho que consagra a la melodía y su análisis. No hay, por supuesto, un sistema, ni nuevo ni viejo; apenas tenemos, en la más completa promiscuidad, observaciones azarasas sobre algunos casos particulares. Pero su influencia es tal, que medio mundo «analiza» melodías hoy a la manera de D'Indy.

Un esfuerzo ponderable demuestran los extensos capítulos que Amintore Galli dedica al ritmo, a la frase y a las formas en su voluminosa *Estetica della musica* (Turín, 1900).

Galli elude a Riemann y sigue a Westphal y a Lussy, no sin importantes aportes personales. Hace una clara exposición de los pies simples y compuestos siguiendo el orden y la nomenclatura griegos, y estudia después las fórmulas de las frases. Examina luego las principales formas históricas pequeñas y en seguida, brevemente las grandes formas.

Como el autor acepta la teoría tradicional, tropieza con las líneas divisorias y se equivoca con frecuencia en la determinación de las fórmulas; desde que no se plantea previamente el problema de las frases, su análisis de las formas falla a cada paso. Tiene, sin embargo, muchos felices aciertos y es digno continuador de Lussy.

Mucho más cerca del francés encontramos, en 1910, a Alberto Tacchinardi, autor de un difundido manual titulado *Ritmica musicale*. Tan cerca, que su labor parece por momentos una simple traducción de *Le rythme musical*. En los puntos que discutimos aquí, Tacchinardi sigue fielmente a Lussy. Su crítica, pues, está hecha.

Al terminar este capítulo quiero recordar que no lo emprendí con el propósito de agotarlo. Sólo algunos tratadistas, los más difundidos, los que han ejercido mayor influencia, han sido considerados aquí. Sé que hay otros textos importantes, pero no he podido conseguirlos. En cuanto a los tratadistas contemporáneos, reclamo por su propia indiferencia en hacerse conocer fuera de Europa. La más ahincada voluntad no podrá nunca crear todos los medios que le faltan.



TERCERA PARTE

LAS FORMAS  
EN LA MUSICA POPULAR





## NOCIONES PREVIAS

Cancioneros de diverso carácter y procedencia. — La escritura y las grandes formas. — Ausencia de escritura y pequeñas formas. — Ambiente culto; ambiente práctico. — Las clases sociales. — Quiénes cantan. — Buenos y malos músicos. — Los creadores. — Sensación de las formas. — Identidad de las formas cultas y populares. — El material utilizado. — Las colecciones. — Plan.

En el tomo de Introducción a esta obra hemos considerado la música popular — dentro del complejo folklórico — desde el punto de vista genealógico. Corresponde estudiarla aquí, siempre en cuanto se refiere a las formas, simplemente como una música cuyos cultores desconocen la notación. A poco andar en este campo, veremos que la ausencia de la teoría escrita es más una circunstancia que una diferencia, y que no basta para fundar una definición de la música popular ni de la música que llamamos culta.

Esa circunstancia, sin embargo, debe ser tenida en cuenta ahora. Todas las naciones cultas tienen su canto popular, pero no es en todas hecho de idéntica naturaleza y origen. Es más, corrientes de distinta procedencia y carácter suelen encontrarse en un mismo lugar integrando el complejo llamado popular.

Hay campos, como Irlanda, como Suecia, como Hungría, en que se tropieza a menudo con remotos estratos musicales: cancioneros de *filum* propio, extraños al proceso que dió carácter a la música superior actual, ellos mismos *superiores* en su tiempo, documentan un período remoto de la música humana. Hay zonas en que sobreviven otros cancioneros antiquísimos, coetáneos y hermanos del cancionero profano que, con el auxilio de la notación religiosa, emprendió el ascenso hasta su actual situación de música culta superior. Esos cancioneros documentan el panorama del momento en que empieza la música histórica. Algunos acompañaron al cancionero vencedor en la primera etapa. Hay regiones en que sobreviven estratos más o menos antiguos de la música culta superior; su conocimiento contribuye a esclarecer la historia de la música culta dominante. Hay lugares en que el canto popular es impersonal remedo de pasado-cercanas escuelas cultas, o simple vaciadero de recientes ñoñerías municipales. Y es claro, por fin, que muchas veces conviven en la misma zona, especies de todos los cancioneros aludidos, especies híbridas engendradas por la convivencia y nuevas expresiones habidas por

evolución o involución local. En todos los casos, la música popular de hoy es la alta música de ayer, por dos procesos distintos: 1º, un pueblo dominante en su lugar — con todos sus bienes, música inclusive — sufre la llegada de una ola superior y ulterior que, al colocársele encima, lo deja abajo sin que el inferior haya descendido, propiamente; 2º, el pueblo superior desplaza sus bienes, en doble movimiento, de las clases ilustradas a las clases inferiores y de su centro social a la periferia, pero en tanto ocurre este proceso, elabora estratos nuevos que eliminan de su propio ambiente culto los elementos que el pueblo ha adoptado ya y mezclado con lo suyo anterior. El pueblo no acoge sino lo que su «técnica oral» le permite realizar.

Todos los cancioneros populares — conjuntos heterogéneos — tienen de común la subsistencia sin notación; una circunstancia no específicamente musical. Se transmiten oralmente.

Parece superfluo hacer notar que los cancioneros populares desconocen las grandes formas y toda complejidad en la coordinación de voces simultáneas. Vale la pena meditar en eso. Las grandes formas prosperan desde hace siglos, no sólo en la orquesta o el piano, sino también en los cordófonos cultos popularizados; y sin embargo el pueblo, que vive imitando y absorbiendo el hacer de las altas clases, jamás ensayó su adopción.

Es que *el desconocimiento de la escritura y la ausencia de grandes formas* no son hechos inconexos sino enteramente dependientes. El lector sabe por qué: la mente tiene un límite para la aprehensión, comprensión y retención de formas (y voces simultáneas) y las grandes formas sobrepasan con mucho las estrechas posibilidades de la transmisión oral. Por otro lado, la coexistencia de la escritura con las grandes formas y la polifonía, deja bien en claro que estas complejas conquistas no se explican sin la notación, el auxiliar gráfico, la memoria exterior.

Pero hay también en todas partes formas pequeñas y armonía sencilla. La música culta superior ha manejado un rico e importante repertorio de formas pequeñas. Estas estructuras breves pueden ser cultivadas sin la notación; de manera que si las halláramos en el canto popular podríamos pensar que el pueblo ha recibido las formas pequeñas de las clases superiores, y no es así. *El pueblo cultiva las formas pequeñas, no por influencia o empréstito de la música superior, sino porque son su propio mundo musical desde épocas remotas; porque son el armazón de los cancioneros orales artísticos.* Por lo demás, el pueblo recibió siempre de las altas clases, no las formas, no el principio o ley de las estructuras, sino especies líricas o coreográficas de formas que preexistían en sus dominios por la simple razón del origen común. Hay que acariciar y cuidar estas ideas: la música culta superior tiene formas pequeñas porque le vienen del tiempo en que era un cancionero de esos que llamamos populares; las grandes formas no son otra cosa que la yuxtaposición y desarrollo de las formas pequeñas, al amparo de la notación.

Ahora, del otro lado, nos encontramos con que la ausencia de escritura coin-

cide con la existencia de las formas pequeñas; y a mí me parece que el hecho no es casual. No se puede llegar a la formación de una música *artística pura* de transmisión oral, si no se sistematizan las alturas en escalas y las ideas en formas pequeñas. Otra cosa importaría el caos, la incompreensión recíproca. Se puede decir algo concreto en música melódica, emitir ideas, sólo a base de formas, es decir, de pocas formas. Mil formas son la ausencia de formas. Formas son *pocas formas*. Quedan anchamente en el mundo de lo amorfo los cancioneros primitivos, no artísticos puros, sino expresivo-propiciatorios, también superiores, en su momento y lugar.

Es necesario comprender que una música como la popular, que tiene sus sistemas tonales, sus sistemas rítmicos, sus sistemas armónicos (muchas veces) y sus pequeñas formas de composición, es una música culta, a su manera. Por aquí se llega, necesariamente, a la idea de que la música popular es *una música culta de formas pequeñas*, perteneciente a la etapa precursora de la música superior actual, y fué música superior ella misma, en su tiempo.

Cuando la notación inicia la acción que debe elevar uno de esos cancioneros de formas pequeñas a la categoría de música culta superior, no hay mayor diferencia entre el cancionero favorecido y los cancioneros que subsisten relegados. En aquel momento, toda la preocupación del crear, toda la voluptuosidad del sentir, finca en la simple y pura línea melódica, que generalmente ondula sobre rudimentario fondo de acompañamiento armónico o simplemente rítmico. Y esos elementos, melodía pura y armonía incipiente, anteriores a la notación, no son, por cierto, producto de espontáneas intuiciones, sino minuciosa conquista de siglos, hecha por los grandes genios de la música con anterioridad a la etapa gráfica del milenio pasado. Es decir, que la música popular no es música popular. Pero tendremos que seguir llamándola de ese modo porque así nos entendemos.

Después del gran ciclo primitivo, y antes del efervescente período de la escritura, pues, hay un ciclo con sistemas y formas pequeñas, al cual pertenecen por igual los cancioneros que ascienden con la notación y los cancioneros que sobreviven en los estratos populares. *Ars mensurabilis*. Y nadie crea que ese arte es, visto su objetivo melódico, un arte en pañales. A tal extremo es lo contrario, que ningún período culto posterior hasta nuestros días superó, en general, ni sus realizaciones melódicas, ni la sabia complejidad de sus pequeñas formas artísticas.

El hecho de que falte la notación en el ambiente folklórico no significa que los músicos populares desconozcan la técnica de la composición, una técnica especial para las formas pequeñas, una técnica de adquisición y práctica orales. Por otra parte, el hecho de que se emplee la notación, tampoco significa que los músicos cultos no apliquen los principios de la técnica oral; muy al contrario, y puesto que la teoría no comprendió ni sistematizó jamás los secretos de la creación de las formas pequeñas, toda creación culta de tipo melódico mensural presupone la vigencia de la primitiva técnica oral. Un músico culto es un músico popular agrandado por la escritura.

Antes del perfeccionamiento y difusión de la teoría culta, la música atraviesa un larguísimo período en que las altitudes, las duraciones y las formas de frase y de período se transmiten oralmente. La escritura es invención de que goza sólo un limitado número de músicos. En la antigüedad fué ciencia de pocos elegidos de algunas ciudades; en la Edad Media, adorno de claustros o poco menos; en nuestros días, a pesar de la democratización de su enseñanza, sólo saben leer o escribir música los estudiosos de las poblaciones importantes, en número variable, según los países. Es mayor en las naciones de Europa central que en las circunvecinas; insignificante en Asia, en Africa, y en los continentes de posterior descubrimiento y menos antigua población europea.

Quedan, entonces, fuera de ese ambiente que se caracteriza por el uso de la escritura, numerosas naciones cuyos habitantes desconocen la teoría y, dentro de los pueblos en que se enseña, millones de músicos que no saben escribir música. Quiere decir que los estadios anteriores a nuestra teoría europea, no sólo sobreviven sino que predominan hasta nuestros días en gran parte del mundo. Una etapa primitiva, sin escalas ni formas, se encuentra en los campos etnográficos; una etapa menos remota, también sin escritura pero con sistemas, culta a su modo, se conserva en el ambiente folklórico. Los procedimientos que en siglos pasados constituían la técnica de la mayoría de los músicos cultos palaciegos son los mismos que emplean hoy los músicos llamados populares.

Si nos circunscribimos a la música con sistemas, vemos dos maneras de enfocar, de entender, de tratar el arte musical. No dos zonas, sino dos ambientes, separados o interferentes: uno, en que los artistas cultivan la música ilustrados por la teoría y — en cuanto la notación capitaliza experiencias propias y extrañas — favorecidos por la escritura; y otro, en que los músicos persisten en el empleo de los métodos empíricos anteriores a la notación y continúan marchando por los lentos cauces de la evolución antigua, no obstante la influencia que les llega del ambiente superior.

El primero, el ambiente en que el músico estudia teoría y lee obras, fué llamado ambiente *culto*, o superior, y a sus creaciones *música culta*. El segundo, en que actúan músicos sin ilustración teórica fué denominado ambiente *popular*, o folklórico y, con más propiedad, *práctico*.

Pero nada de oposiciones absolutas. Entre un músico culto y un músico práctico no hay más que una diferencia de grado en diferentes planos: el músico culto adquiere parte de su saber por vía práctica, y el músico popular sabe muchas cosas por rudimentaria sistematización de experiencias.

El conocimiento de la escritura no es definitivo en la distinción, porque la música sigue siendo un hecho oral.

El poeta que carece de experiencia auditiva puede aprender las formas poéticas al verlas y leerlas fielmente representadas por la escritura; leyendo y oyéndose puede sustituir la necesaria audición docente a cargo de los demás. Tan es éste el proce-

dimiento, que en el ambiente culto apenas existe hoy la poesía como expresión oral.

Un músico, en cambio, a causa de las imperfecciones de la notación, no tiene a la vista las formas porque la escritura no se las revela. La música, que es, en su plano, tan «verso» como el verso, se ha escrito siempre en «prosa». Por eso el músico tiene que saber música — saber música, entendámonos, no es saber solfear; es saber reproducir, comprender, oír, crear — tiene que saber música para poder leer, para conseguir extraer de la pauta los pensamientos musicales, *porque la escritura de la música no confiesa las ideas que aprisiona sino a quien conoce de antemano, por transmisión oral, otras ideas del mismo o semejante sistema*. Las crónicas rimadas no se hubieran entendido nunca como versos dispuestos en forma de prosa si los eruditos no hubiesen conocido con anterioridad la forma de los versos escritos en forma de verso.

Por todo lo dicho, la notación y aun toda la teoría, no es más que un elemento auxiliar para el músico culto. Y la enseñanza rigurosamente teórica engendra músicos que tienen de las formas tan confusa visión gráfica como la teoría misma. Si no fuera porque la música, por no estar su lectura al alcance de todos, requiere la audición privada o pública, este arte — esencialmente oral — habría desaparecido como audición aniquilado por su propia representación gráfica. Es lo que ocurre con la poesía.

El desconocimiento de la escritura, tampoco traza una línea divisoria rigurosa, porque los músicos prácticos tienen, como hemos dicho, su rudimentaria organización de conocimientos, todo un sistema de auxiliares no gráficos, para el mismo fin. Los cantores populares manejan, por lo general, imágenes vivas relacionadas con los sonidos y algunos números relacionados con las duraciones o grupos de ellas. La colocación de los dedos en el instrumento, reproducida de memoria, les permite obtener las frases iniciales; la posición de las manos les da los acordes del acompañamiento y, por asociación, la melodía olvidada; durante la práctica del acompañamiento han establecido que los períodos cumplen un ciclo armónico con tantas pulsaciones en cada acorde; el recuerdo del texto atrae la correspondiente entonación; muchos otros recursos, en fin, con que procuran auxiliar la memoria endeble y tarda. El músico práctico tiene su ciencia.

Músico, en fin, desde un punto de vista general y superior, es quien siente, comprende, traduce y compone música, sepa o no escribirla, conozca o no las demás enseñanzas de la teoría o los recursos auxiliares de la experiencia oral. Un músico culto y un músico práctico son, ahora, dos músicos, simplemente.

Tenemos, así, en todas partes, juntos, unos al lado de otros, músicos ilustrados y músicos populares. El ambiente social en que se mueven unos y otros tampoco importa una definición. Generalmente se entiende que son populares los músicos «ignorantes y pobres». Culpa tiene la significación imprecisa de la voz

*popular*; y no es poca la oscuridad que introduce en estos problemas. Ya se sabe en qué sentido la empleamos aquí.

Es verdad que los músicos prácticos predominan entre las clases sociales inferiores, pero es incierto que no se encuentren también entre las clases ilustradas. Nada significa en música la ilustración de un hombre si esa ilustración no es musical. El médico, el abogado, el ingeniero y el estadista que tocan el piano «de oído», son músicos prácticos por eruditos que sean en su especialidad.

A la inversa, los músicos cultos predominan entre las clases ilustradas, pero es incierto que no se encuentren también entre las clases populares. Son muchos los grandes músicos de origen social humilde, aunque casi siempre, por su jerarquía humana, se hayan incorporado a las altas clases. Un barbero, un zapatero y un sastre que tocan la guitarra, el pistón o el piano, «por música», son músicos cultos por poco que su profesión tenga de intelectual, por escasa que sea su ilustración general.

Naturalmente, hay numerosos grados dentro de las categorías de músicos prácticos y músicos cultos. Tenemos en música disciplinas que elevan la jerarquía del músico culto; armonía, composición, contrapunto, fuga, instrumentación, historia, estética, etc. Pero es evidente que el músico deja de ser práctico, conforme aprende a servirse de lo que constituye el primer paso de la ilustración musical: la notación. Y en cuanto al valor absoluto de los unos con relación a los otros, es indudable que los músicos prácticos sobresalientes son superiores a los músicos cultos de inferior jerarquía.

Es equivocada la idea de que *el pueblo canta*. Por infantil que parezca, cuando entramos en el ambiente suburbano o pueblerino, nos encontramos con que quienes cantan son... los cantores. Tal como ocurre en los centros de cultura superior. En las etapas prehistóricas, entre las tribus primitivas, cantan todos los individuos de la comunidad, excepto, en ciertos pueblos, las mujeres. En la danza nocturna se necesita la colaboración de la masa para mayor eficacia de la función propiciatoria. En la etapa de los cancioneros artísticos sin escritura, hoy populares, la especialización se ha producido. Componen pocos individuos dotados; cantan éstos y, en mayor número, otros individuos capaces.

Decir, refiriéndonos al campo folklórico, que el pueblo canta, es lo mismo que decir, con referencia al ambiente culto, que *cantan las clases ilustradas*. En el ambiente práctico y en el ambiente culto, una conciencia individual de la aptitud, en idéntica función, limita el número de músicos a los pocos que tienen condiciones para la música; y cuentan por igual las circunstancias favorables, como la influencia ambiental o el ejemplo doméstico.

Hay, pues, tanto en el mundo folklórico como entre las clases ilustradas, un grupo de individuos destinado a cumplir la función artística. Cualquiera de las personas que lo integran es musicalmente superior a la masa de que emerge; pero

dentro del grupo mismo, entre los elegidos, hay numerosas categorías. Bien claro se ve en nuestro ambiente, con sólo recordar que cumplen idéntica función social el oscuro maestro de barrio y el señor Ricardo Wagner. Pues lo mismo ocurre en el ambiente folklórico.

Quiere decir que entre los músicos, cultos o prácticos, hay músicos buenos, mediocres y malos.

Es un buen músico, esto es, un buen melodista, el que, con teoría o sin ella, ha logrado aprehender los intervalos de sus escalas orales tradicionales, el sentido de la marcha por pies rítmicos y las formas pequeñas con todas las combinaciones de que resultan las melodías que en su propio ambiente se consideran más bellas. Esto, como indispensable base material. El músico que sabe leer y escribir música, no ha reemplazado con ese conocimiento la aprehensión auditiva del sistema entero. Sin ella no será músico, aunque sepa teoría, porque la teoría no sabe ni enseña precisamente lo esencial para que un individuo sea músico. Se habla de condiciones innatas; algo misterioso, invisible e incomprensible, porque no figura en los tratados. Sí, son las condiciones necesarias para aprender la música de oído.

El músico que no sabe leer y escribir música, es músico por la misma aprehensión oral del sistema. Le llamamos *práctico* porque desconoce la teoría culta, pero no carece de recursos con que se aproxima a sus resultados. Tanto más buen músico será cuanto mayor bagaje de experiencias añada a su dominio oral de las formas.

Al lado de esos buenos músicos están los malos. Estos, cualquiera sea el ambiente en que actúen, cultos o populares, son los que no tienen clara conciencia de las estructuras. En el ambiente superior, obedecen a los oscuros dictámenes de la notación y le subordinan la espontaneidad de sus pensamientos; en el ambiente práctico, afean con deformidades sus concepciones o sus reproducciones.

Tal es la autonomía del orden de las acuidades con respecto al orden de las duraciones, que uno y otro parece que tuvieran en el alma sectores inconexos. Buen músico es el hombre parejamente sensible a la precisión de las altitudes y a la ordenación de las duraciones. Mal músico es el hombre menos sensible en uno u otro sentido. El hombre insensible a los dos es «amúsico». Hay un orden armónico que se sobreañade, acrecentado en los últimos siglos.

El orden tonal es, por menos complejo, de más fácil captación que el orden rítmico; por eso, aunque no es difícil hallar el cantante que desafina en el acompañado conjunto coral, la mayoría de los malos músicos son individuos de escasa sensibilidad a las formas rítmicas. Y son músicos — hombres consagrados a la música — porque el encanto del juego de altitudes basta para determinar la vocación musical.

Un mal músico es un semimúsico en ambos ambientes; y nos engaña porque afina. La teoría, a imagen de los hombres que la hicieron, afinó a veces, acertó a registrar las altitudes, pero nunca dominó la rítmica; obra fué de malos músicos, es decir, de malos teóricos, de teóricos que no supieron penetrar en las complejida-

des de los sistemas rítmicos, por lo menos desde que las exigencias de la práctica desembocaron en el sistema de notación que suma los valores.

Generalmente se atribuye a los cantores la creación de lo que cantan. No es exacto. En mis andanzas de colector, tuve siempre la precaución de preguntar a los cantores a quién y cuándo habían aprendido las melodías de su repertorio. Aunque se trataba de personas por lo general mayores de cincuenta años, y hasta de cien, muchísimas veces obtuve concreta noticia sobre el cantor de quien aprendieron y — por referencia a algún acontecimiento de su vida, como el casamiento, el servicio militar, la residencia en otro lugar, etc. — también la época aproximada. Pero en ciertos casos me encontré ante los propios creadores. Al preguntarles «a quién habían aprendido tal canción», me respondieron con diversas fórmulas de igual sentido, por ejemplo: «es de mi memoria»; «la saqué yo mismo». Recuerdo que un arpista boliviano me dió una contestación extraordinaria. Textual: «la he plagiado de otra». Este hombre no daba a la voz *plagiar* su verdadero sentido, pero se aproximaba. Había tomado una canción por modelo y, a fuerza de cambiarle altitudes y detalles rítmicos, acabó por sentir una obra distinta.

Casi todos los que ejecutan canciones son simples trasmisores; el porcentaje de creadores es insignificante y, además, tienen ellos en su repertorio canciones que aprendieron a otros. No he hecho, hasta hoy, una estadística, persuadido de que, en todo caso, el resultado sería relativo; porque el número de creadores varía de acuerdo con el índice de aptitud general propio de cada grupo cultural o étnico.

Es fácil comprender la rareza del creador popular si se recuerda la proporción de compositores y ejecutantes que da el ambiente culto.

Todos conocemos poetas rústicos, analfabetos, que componen estrofas perfectamente medidas y, muchas veces, bien rimadas. Si no cuentan las sílabas ni conocen las leyes de la rima, hay que admitir que tienen en la mente fórmulas potenciales de la medida y la consonancia. Todos sabemos que hay músicos rústicos autores de melodías — malas o buenas — justamente articuladas. Debemos creer que tienen también en la mente un canon que respetan al crear. No sé de qué manera lo tienen, pero hay conciencia, porque, en un momento dado, los creadores comparan el nuevo producto con la norma progenitora. Admito que obran con el auxilio de rudimentaria aritmética. Me consta que hay grados.

Yo creo que esas normas son producto y consecuencia de especulaciones cultas muy anteriores a la invención de nuestro actual sistema de notación. Lo prueba la música de ciertos pueblos protohistóricos, como los Incas, sin escritura y con métrica, según veremos en otro tomo de esta obra. Como quiera que sea, nos interesa esto: poetas y músicos populares componen métricamente sin saber escritura o notación.

El poeta culto tiene conciencia del número en las formas, pero aquella primi-



tiva norma oral subsiste en él arrollada por adquirido conocimiento gráfico de las estructuras, esto es, por la imagen de la poesía escrita. El poeta, hasta que no escribe lo que ha pensado no sabe a ciencia cierta la forma que reviste su pensamiento, al menos sin un esfuerzo de memoria y salvo que se trate de breves coplas. Pocas veces, en sus comienzos, los poetas han escrito décimas sin hacer la cuenta para cerciorarse de que los versos eran diez. Pero el poeta tiene a su disposición un sistema de escritura casi perfecto. Por lo menos, la forma, a grandes rasgos, salta a su vista cuando escribe o cuando lee una cuarteta, una octava, un soneto. En toda operación mental del poeta hay propicia influencia de la imagen gráfica.

El músico culto, en cambio, está en inferioridad de condiciones. Su primaria sensación de la forma está casi anulada por la imagen gráfica de la escritura musical, que es la negación de la forma de las ideas y de los períodos. Muchas veces hemos dicho que la música, a pesar de ser verso, se escribe en prosa. En esa prosa se ven notas o compases, pero no las partes discretas del poema musical, ni la estructura total de la composición. Así, el músico culto no disfruta plenamente de esa primaria sensación de las formas de que se vale el rústico, porque se la anubló una imagen gráfica que no supo darle, en compensación, la visión objetiva de las estructuras.

En los centros cultos he visto aparecer algún notable compositor de melodías que no sabía notación. Que «no sabía música», se decía, precisamente, de quien mejor la sabía. Y he oído a personas inteligentes aconsejarle que no estudiara, aduciendo que el estudio le resultaría perjudicial. Y es verdad, en parte. Le habría quitado la sensación de las formas de que disfrutaba por experiencia auditiva.

Cien personas aprenden a leer y escribir, y las cien pueden escribir lo que quieren y leer lo que escriben los otros. En cambio, de cada cien personas que aprenden notación, sólo una mal escribe lo que piensa y adivina lo que lee. La lectura de la música «a primera vista» es siempre el discurso de un loro.

A pesar de su notación, la música sigue siendo un arte que se aprende de oído. La escritura, gracias a lo que le añaden los intérpretes, ha conseguido capitalizar versiones aproximadas de numerosas experiencias anteriores, pero la adquisición de este gran beneficio ha costado a muchísimos músicos la pérdida de su primaria sensación de las formas.

El sistema de formas pequeñas por cuyos carriles se desliza la creación popular, nunca comprendido por los músicos, permanece ignorado por los investigadores. Nos corresponde, otra vez aquí, la iniciativa.

Estamos proponiendo un método de escritura, pero no hay que olvidar el orden de la concepción: el método es posible porque la creación obedece a normas fijas. Lo que hemos visto en primer término es que la melódica mensural responde a un corto número de formas. Una aplicación de nuestro método al canto popular significa que admitimos la existencia de formas fijas también en los cancioneros orales.

En efecto, *todas las formas de frases perfectas e imperfectas, todos los tipos de fraseo regular e irregular, todas las estructuras de los períodos, que hemos analizado en la música culta, se encuentran también en la música popular.*

En las creaciones de los grandes músicos, esas formas se nos presentaron, unas veces, como parte de composiciones más extensas, como temas o enunciados, otras, en las obras pequeñas, como estructura de la composición entera. En las páginas populares, esos mismos períodos, o la yuxtaposición de dos o tres períodos distintos, son la obra completa.

En el campo culto, la libertad de creación redujo considerablemente la aplicación de nuestro método; aunque pudimos hallar y presentar un gran número de ejemplos, y analizamos muchísimos otros que no presentamos por innecesarios, nos encontramos frecuentemente con obras de concepción extraña a la técnica mensural. En el campo folklórico nuestro método adquiere la plenitud de su alcance y eficacia; lo cual no significa que *todas* las composiciones populares que nos llegan a través de diversas colecciones, presenten las estructuras simétricas de nuestra clasificación formal, no sabemos cuándo por defectos de escritura, cuándo por deformación, cuándo por auténtica concepción asimétrica popular.

Una aplicación de nuestro método de escritura y análisis al canto popular o, si se quiere, una demostración de la existencia de formas simétricas en el campo oral, sólo puede ser emprendida por mí sobre una mínima parte de las canciones tradicionales que están hoy al alcance del investigador. El análisis de todo el material disponible es empresa que no concluirían varias generaciones de estudiosos. Y, es claro; si queremos demostrar la eficacia de nuestro método, no podemos realizar ese análisis sobre las canciones recogidas por nosotros mismos, porque la crítica, aun cuando no pusiera en duda nuestra probidad, podría objetar que, llevados por la pasión, hemos modificado involuntariamente las auténticas formas orales para que coincidan con las formas de nuestro sistema.

Debemos hacer, entonces, este trabajo sobre las canciones populares recogidas por otros. Lo cual nos trae un serio inconveniente: que los colectores, fieles a la notación tradicional, han recogido produciendo deformaciones involuntarias. Pero como no todo ha sido error, es mucho el material utilizable. Conociendo, por otra parte, como conocemos, las fallas de la notación tradicional, nos resultará fácil sortear en buena parte el inconveniente, y un capítulo dedicado a la deformación del canto oral por exigencias de la notación en uso, revelará los recursos de nuestras precauciones.

Las canciones populares recogidas en Europa se cuentan por centenares de miles. Ya hemos dicho, y se comprende, que nos es imposible considerar tal cantidad de hechos. Apenas hay que añadir, por lo demás, que todo el material recogido representa una pequeña parte del acervo oral. Pero si hay, realmente, leyes de estructura en el campo tradicional, su evidencia tiene que asaltarnos conforme emprendamos el análisis de cualquier pequeña colección de cualquier país de cualquier época.

No debemos elegir si el principio es general, éste o aquel cancionero. Comprobada la constancia en una cantidad persuasiva, el ciclo mensural sin escritura define su naturaleza, y lo que abarca se extenderá a todo el material que le obedezca.

Vamos a estudiar cancioneros europeos, solamente europeos, con tal cual rara excepción, si el ejemplo es indispensable. Los cancioneros sudamericanos, que constituyen nuestro aporte personal y original, serán presentados después como prueba de la aplicación directa de nuestro método, y sólo en ellos — porque no hay intermediarios — se verán resplandecer en toda su plenitud los sistemas populares, la puntualidad de nuestro método y las sugerencias que afloran de este trabajo inaugural.

El pensamiento folklórico y las escuelas nacionalistas han producido una gran cantidad de colecciones de cantos populares en todos los países de Europa. Buena parte del material recogido con fines de estudio permanece inédito. Entre lo publicado con criterio geográfico, hallamos colecciones con cantares de todo un país, al lado de álbumes que sólo contienen melodías de cierta provincia o región. Predominan, en general, las colecciones de cantos con armonizaciones artísticas, y es diversa la finalidad que persiguen: unas quieren mostrar distintos aspectos de la expresión popular; otras contienen canciones para niños; éstas aspiran a engrosar el repertorio de cámara; aquellas se conforman con penetrar en las reuniones domésticas.

En algunas colecciones, manos diestras procuran disimular, hasta donde se puede, los inconvenientes de la notación tradicional; en otras, la torpeza del colector inutiliza muchas páginas.

No hemos escogido. Nos ha interesado que en nuestros ejemplos alternen muestras de casi todas las naciones de Europa, pero no hemos llevado nuestra preocupación al extremo de buscar muestras de cada región. La calidad del colector no nos ha importado; los buenos y los otros han sufrido por igual nuestra crítica y reescritura. La función particular de cada melodía no ha sido tenida en cuenta: cantares líricos, danzas, nanas, villancicos, cantos de trabajo, etc., alternan aquí sujetos a nuestro principio ordenador, que es el de las formas. En todos los casos, creemos que las canciones reproducidas son originariamente populares — folklóricas o vulgares — y que no han sufrido intencionales modificaciones con propósitos de embellecimiento o acomodación a nuevos textos. Pero si no fuera así, el ejemplo vale igualmente, porque, si no el cantor popular, es el colector quien está obedeciendo a la ley de las formas. El nombre que aparece sobre las canciones es apenas un dato de identificación bibliográfica, pues ocurre que quienes presentan las colecciones, no sean, precisamente, los propios colectores sino ordenadores, compiladores, armonizadores, como Pedrell o Kohl, que obtuvieron la colaboración de otros, mencionados a veces.

En fin, los términos de la *Advertencia* (pp. 74-75), hasta donde sean apli-

cables aquí, subsisten y valen para el material que documenta los capítulos siguientes. Por lo demás, no vamos a anticipar otras conclusiones. Obsérvese que *las formas populares de los países europeos coinciden entre sí y con las formas cultas analizadas en las páginas precedentes.*

Necesitamos indicar al lector las colecciones de donde hemos entresacado las melodías que vamos a reproducir. Daremos en cada caso el nombre del país, el del colector y el número de la melodía o la página en que se encuentra. Para más completa razón de procedencia el lector hallará a continuación las indicaciones bibliográficas de las obras utilizadas. Consideramos innecesario recordar que los nombres de los países citados sólo pueden referirse hoy a las regiones geográficas que designaban antes de la guerra actual (1940).

#### ESPAÑA

FELIPE PEDRELL, *Cancionero musical popular español*, 4 tomos, E. Castells, Valls-Cataluña, 1922.

#### FRANCIA

SYLV. TRÉBUCQ, *La chanson populaire et la vie rurale des Pyrénées à la Vendée*, 2 tomos, Feret & Fils, Bordeaux, 1912.

JULIEN TIERSOT, *Mémoires populaires des Provinces de France*, recueillies et harmonisées par... [5ª y 6ª series] Au Ménestrel, París, s/f.

#### ITALIA

ENZO MASETTI, *Canti popolari emiliani*, Ricordi, Milano, 1929.

L. E. FERRARÍA, *I canti della montagna; IV, Canti Piemontesi*, Ricordi, Milano, 1929.

LEONE SINIGAGLIA, *Vecchie canzoni popolari del Piemonte*, raccolte e trascritte da... [cuadernos I a IV], Breitkopf, Lipsia, s/f.

A. FAVARA, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, volume I, Ricordi, Milano, s/f.

CORONATO PARGOLESI, *60 canti popolari trentini*, raccolti e trascritti da... , Forlivesi, Firenze, s/f.

G. GIALDINI e GIULIO RICORDI, *Eco della Lombardia, 50 canti popolari lombardi*, raccolti e trascritti da... , Ricordi, Milano, s/f.

VINCENZO DE MEGLIO, *Eco di Napoli, 150 celebri canzoni Popolari Napolitane...*, Raccolte dal maestro... , Ricordi, Milano, s/f.

#### AUSTRIA

FRANZ FRIEDRICH KOHL, *Echte Tiroler-Lieder*, unter Mitwirkung mehrerer Freunde, herausgegeben von... , Wien, 1899.

#### HUNGRIA

BÉLA BARTÓK, *Für Kinder, kleine Stücke, für anfänger...* mit benützung ungarländischer Kinder-und Volkslieder, II [XXII a XLII], Rozsnyai Károly, Budapest, s/f.

#### ALEMANIA

PROFESOR ENGELBERT HUMPERDINCK, *Sang und Klang für's Kinderherz*,... ausgewählt von E. H. Strasburger, Neue Folge, Neufeld und Henius, Berlin, 1911.

F. WEINHARDT, *66 Weihnachtslieder*... Ausgewählt und bearbeitet von... , Ensslin und Laiblin, Reutlingen, s/f.

LUDWIG ERK, *Erks Deutscher Liederschatz*... Erster Band, neu durchgesehen... von Max Friedlaender... , C. F. Peters, Leipzig, s/f. (En esta obra hay varias melodías de otros países.)

WILH. TSCHIRCH, *Liederquell*, 254 Volkslieder... , eingerichtet von... , Steingraber, Leipzig, s/f.

#### SUECIA

A. T., *Sung med oss, Mamma!*, III, 18 små visor af... , Fr. Skoglund, Stockholm, s/f.  
*100 Svenska Folkvisor*... Tredje Upplagan, Abr. Lundquists Musikförlag, Stockholm.

#### RUSIA

DR. HEINRICH MÖLLER, *Das Lied der Völker*; Band I, *Russische Volkslieder*, ausgewählt... von... B. Schott's Söhne, Leipzig, s/f.

#### VARIOS

*America sings, Community Song Book*, Hugo Frey, New York, 1935.

(CANADÁ). MARIUS BARBEAU, *Chansons populaires du vieux Québec*. Musée National du Canada, Bulletin 75, Série Anthropologique, n° 16, s/f.

Repetimos que ni siquiera como muestrario del canto popular europeo es completo el material que ofrecemos. Sólo algunos cancioneros de los que teníamos a mano en nuestra biblioteca han sido utilizados; pero en otras colecciones de cualquier país y de cualquier época, el análisis habría separado siempre las mismas formas comunes, las mismas combinaciones, las mismas deformaciones. Para lo que nos proponemos demostrar basta con las melodías que presentamos.

El plan de exposición que seguimos en esta tercera parte es idéntico al que adoptamos en la primera para la presentación de las formas en la música culta. Libres ahora de preocupación por cuestiones teóricas que consideramos salvadas, podemos abreviar. En primer lugar, no insistiremos en tratar el empleo de las distintas unidades simples. El lector recordará que en la primera parte tuvimos que presentar las formas, primero, escritas a base de corcheas, después a base de negras, luego con semicorcheas y por fin con blancas. Siempre se trataba de las mismas formas; cambiaba la unidad simple. Los colectores han escrito las melodías populares empleando también varias unidades. *Nosotros presentamos únicamente las canciones que los colectores anotaron a base de corcheas*, salvo alguna excepción indispensable, y dejamos inéditas, en nuestro archivo, las series de otras unidades simples. Bastará la serie de corcheas para documentar la reproducción de las formas cultas en el ambiente popular.

Así abreviada la ejemplificación, volveremos sobre los mismos capítulos de la primera parte:

**LA FRASE PERFECTA**

Fraseo regular de perfectas.  
Fraseo irregular de perfectas.

**LA FRASE IMPERFECTA**

Fraseo regular de imperfectas.  
Fraseo irregular de imperfectas.

**EL PERÍODO MIXTO**

(Perfectas más imperfectas.)

Y después de algunas consideraciones sobre recursos de composición y yuxtaposición de formas distintas, pasaremos a la cuarta parte: la deformación en la música popular.

## LA FRASE PERFECTA





## FRASEO REGULAR DE PERFECTAS

Cuando abordamos la frase perfecta, en la primera parte, un extenso capítulo de nociones previas nos entretuvo. En aquel momento necesitábamos bruñir el concepto de *frase*, y fué preciso hablar de los elementos rítmicos y de la unidad simple, antes de llegar a la frase misma. Después debimos explicar cómo se situaba la frase en los compases o, mejor, cómo el compás se adaptaba sistemáticamente a la frase; examinamos la propiedad que los pies tienen de contraerse o subdividirse y, en fin, pusimos en claro la compleja cuestión de las fórmulas (anacrúsicas, téticas, acéfalas, etc.), con todo lo cual quedó desbrozado el camino para enfrentarnos con los ejemplos.

A lo largo de los numerosos capítulos dedicados a la frase perfecta nos esforzamos por que el estudioso reconociera en los ejemplos todos los detalles enunciados teóricamente. Varias ideas principales fueron documentadas al mismo tiempo:

1. Qué es la frase; cuáles son sus verdaderos términos; cómo las líneas divisorias se separan o se estrechan para colocarse antes de cada uno de los dos puntos grávidos; cómo hay un compás de conflicto y un compás de reposo.

2. Cómo se dan las fórmulas principales, según precedan o sigan notas a los puntos grávidos (anacrúsicas y femeninas), empiecen o terminen en ellos (téticas y masculinas), falte percusión en el punto inicial (acéfalas) o en el final (atéticas).

3. Qué es la unidad simple, centro de una relación de valores, y cómo las figuras menores no indican velocidad ni las mayores lentitud absoluta; es decir, cómo los autores han escrito un *andante* con semicorcheas y un *presto* con negras, por ejemplo.

4. Cómo, en notación musical, se trata de escribir pies, y da lo mismo una que otra figura, aunque se prefieran las centrales. Esto nos obligó a repetir las series de formas con distintas unidades simples.

5. Cómo los autores adoptaron varios compases distintos para las mismas formas; esto es, que hicimos una minuciosa crítica de la notación tradicional y su inconsecuencia en el empleo de los recursos.

6. Cómo obran las contracciones y las subdivisiones, y de qué modo, en tanto animan y matizan la marcha, amenazan la claridad.

7. Cómo las frases forman los períodos.

Estas ideas principales, desarrolladas alternativamente de acuerdo con los ejemplos que presentábamos, insumieron tiempo y espacio.

Ahora damos todo eso por sabido. Y aunque recordemos algunos detalles, si llega la ocasión, nuestra preocupación, en esta parte, se orienta en el sentido de probar que todas las formas de frase y sus combinaciones, todas las fórmulas y detalles de estructura que aparecen en las obras de los compositores cultos, se hallan también en la música popular. Al mismo tiempo empezaremos a dedicar atención al carácter, por lo mucho que nos importará más adelante, cuando llegue el momento de abordar los problemas específicamente musicológicos.

En este capítulo, dedicado al fraseo *regular*, vamos a examinar los períodos que aparecen integrados por frases de idéntica extensión; es decir, que si la canción empieza con una frase de  $4 \times 8$ , por ejemplo, todas las que siguen tendrán la misma medida, hasta el fin del período.

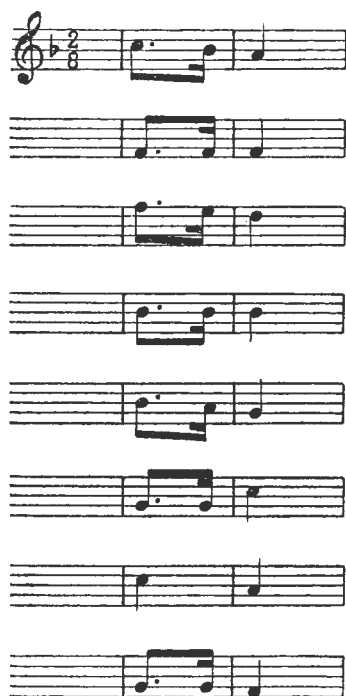
## A) PIES BINARIOS

### 2 x 8, 1=1

Presentaremos directamente cada forma de frase en el período que integra.

417-418-419). La pequeña frase de un pie por compás, cuya expresión culta vimos en la página 79 y siguientes, aparece ahora en el ambiente popular con

417) ALEMANIA. Erk, p. 163,  
Andante, ex C an.



418) AUSTRIA. Kohl, p. 281.  
Negra = 6g, ex 2 x 4 an.



419) FRANCIA. Trébucq, I p. 183.  
ex 2 x 4 an.



análogas características. La alemana presenta todas las terminaciones masculinas y fórmulas puntilladas excepto en la séptima frase, donde el pie capital se contrae en la negra, tal como explicamos al tratar de las cultas 16-17). Las frases segunda y cuarta son frases con función de resonancia. La austríaca, semejante a la alemana, incorpora anacrusis internas; la francesa tiene las fórmulas de pie normales y algunas caudas femeninas.

Todas las frases recortan su sentido dentro de cada pentagrama; su aspecto y su expresión resultarán al lector enteramente familiares.

420) Parece un *scherzo* del clasicismo vienés. Las frases impares femeninas y las pares masculinas son como las cultas de la página 83.

421) Semejante a la anterior, pero con tresillos.

422-423) Francesa y alemana coinciden valor por valor y se asemejan en carácter. Poco distan de las melodías cultas de igual forma.

Cuando estas canciones se encuentran en boca de los niños, aparece, por sugestión, la idea de su infantilidad; si son suscritas por compositores geniales, se

420) ITALIA. Sinigaglia, I p. 11,  
Allegro, ex 2 x 4 an.



421) ESPAÑA. Pedrell, II p. 67,  
Allegretto, ex 2 x 4 an.



422) FRANCIA. Trébucq, I p. 60,  
Ronda, ex 2 x 4 an.



423) ALEMANIA. Erk, p. 219,  
Allegro, ex 2 x 4 t.



dice que son muy profundas. Un abismo se ha creado entre la música popular y la música culta. Ya vemos y veremos que no hay tal cosa en cuanto atañe a las formas; en cuanto a lo demás, que radica en la combinación de altitudes, tampoco hay mayor diferencia, si se eluden las sugestiónes. Una melodía como esas, creada hoy, resultaría insuficiente nada más que porque así se hacían antiguamente.

Es una verdadera curiosidad esa literatura que atribuye la suavidad, en las melodías campesinas, a la calma del paisaje, y en las cultas, a los cortinados de terciopelo.

424 a 429) Dos melodías con todas las terminaciones llanas; otras dos en que la segunda unidad simple de algunos pies se presenta subdividida, y dos en

424) ALEMANIA. Humperdinck,  
p. 46, Allegretto..., ex 2 x 4 t.



425) AUSTRIA. Kohl, p. 216,  
Negra = 80. ex 2 x 4 t.



426) FRANCIA. Trébucq, II p. 28,  
Ronda, ex 2 x 4 t.



427) FRANCIA. Trébucq, II p. 57,  
Allegro, ex 2 x 4 an.



428) ALEMANIA. Weinhardt, p. 22,  
Allegro, ex 2 x 4 t.



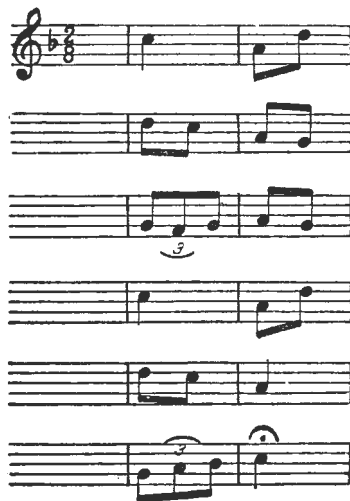
429) ITALIA. Masetti, IV p. 15,  
Allegro..., ex 2 x 4 an.



que la subdivisión es completa. Compárense con las cultas de la página 82 y siguientes. Alguna diferencia de carácter se percibe entre ellas. Este es un punto de gran importancia para futuros estudios de correlación.

430) Ya vimos, al comienzo de este capítulo, la contracción del pie inicial. Aquí se nos presenta al comienzo de la melodía y en la cuarta frase. Convengo en que su as-

430) FRANCIA. Trébucq, I p. 242,  
Muy dulce, ex 2 x 4 t.



431) FRANCIA. Trébucq, II p. 30,  
Ronda, ex 2 x 4 t.



432) AUSTRIA. Kohl, p. 134,  
Moderato, ex 2 x 4 an.



pecto pueda causar extrañeza, pero como sonoridad no es demasiado rara. Esa nota *do*, que es un pie contraído, deja sentir como un eco la otra corchea que absorbió la negra.

Se trata de un período de seis frases, también cultivado en el ambiente popular, como se ve.

431) Repite la contracción inicial y da subdivisiones en el segundo semiperíodo. Aúna ambos recursos, más o menos como Beethoven en nuestro ejemplo 16).

432) He aquí una melodía popular acéfala. El colector la anotó como anacrúsica, sin percusión precedente, para cuatro voces. Al empezar el segundo semiperíodo esa corchea inicial aparece subdividida.

Es innecesario decir que esta forma del pie por compás se encuentra en todos los cancioneros populares del mundo que conocen el pie binario. Porque hay cancioneros que lo ignoran; y otros que, a la inversa, desconocen el pie ternario.

Al escribir las melodías, muchos colectores han empleado la negra como unidad simple, el verdadero  $2 \times 4$ ; aquí escogemos únicamente las que fueron notadas con corcheas. Es lo mismo, desde el punto de vista rítmico y de las formas.

## 4 x 8, 2 = 2

Siguiendo el orden anterior, tenemos la segunda forma de frase perfecta, en su período. La idea, que en el  $2 \times 8$  se conforma con un pie en el compás de conflicto y otro en el compás de reposo, se duplica en ésta. La marcha insume ahora dos pies y el descanso otros dos. Esta frase es tan común en los cancioneros populares como en los cultos.

433). En esta canción alemana vemos cómo la frase inicial desciende a través de dos pies y reposa en el *sol* con prolongación femenina hasta el *re*. Estas dos negras, que constituyen el reposo, contraen los dos pies caudales. Es una forma más ancha que la anterior. En aquella sentíamos que después de las dos primeras corcheas la idea se apoyaba en la tercera nota para concluir; en esta sigue la corriente y cae después de consumir el segundo pie.

433) ALEMANIA. Humperdinck, p. 58.  
Divoto, ex 2 x 4 t.



La otra frase asciende hasta desplomarse en el *la* masculino, doble contracción, puesto que resume las dos negras. La tercera frase es tética y femenina, como la primera; y la cuarta tética y masculina, como la segunda.

Al presentar la frase  $4 \times 8$  en el ambiente culto (pág. [91] reprodujimos una melodía de Humperdinck que coincide con la presente en todos los valores. Esta es infantil y popular. Creemos que aquélla, por cuanto procede de una colección de obras de autores cultos, es original de dicho autor. No sería difícil que Humperdinck, tan afecto al repertorio para niños como colector y como creador, haya buscado ex profeso la resonancia de familiares fórmulas infantiles; pero no es exacto que estos esquemas sencillos sean exclusivos de los niños ni infantiles en sí. Los más grandes compositores los han empleado en sus obras de mayor aliento: 35) de Beethoven, 36) de Haydn, 37) de Wagner y 38) de Schumann, entre otras muchas, lo demuestran.



434 a 439). A continuación damos seis canciones de la forma 2 = 2. El ambiente popular de cualquier país europeo es fecundo en este tipo de estructuras. Las constelaciones rítmicas de unas y otras suelen llegar a la identidad total, como

434) ESPAÑA. Pedrell, II p. 10,  
Nº 186, ex 2 x 4 t.



435) HUNGRÍA. Bartók, p. 4,  
Allegro, ex 2 x 4 t.



436) ESPAÑA. Pedrell, I p. 41,  
Allegretto, ex 2 x 4 t.



437) FRANCIA. Trébucq, II p. 67,  
Ronda, ex 2 x 4 an.



438) RUSIA. Möller, p. 26,  
Andante, ex 2 x 4 t.



439) ALEMANIA. Weinhardt, p. 34,  
Andantino, ex 2 x 4 t.



ocurre con la española (434) respecto de la alemana (433). No presentan estas melodías casi ningún detalle que no hayamos visto en las cultas. La húngara nos muestra sus cuatro frases rítmicamente iguales. Esta ausencia de variedad resultaría pobre en el ambiente culto, pero sería error imaginar que tan perezosa monotonía es

característica de la canción popular. Con frecuencia se ve también en obras de autores famosos, como en nuestro ejemplo 28) de Schumann, más rica en altitudes naturalmente. La española inmediata siguiente es más animada, con sus fórmulas puntilladas, la subdivisión y la anacrusis interna, y menos monótona que el rondó de Schubert 27). La francesa es superior aún por su cauda compleja y su contracción en el capital de la última frase.

La rusa 438) tiene su primer caudal muy vivaz y la alemana que le sigue muestra contracciones y una terminación femenina digna de autores renombrados.

Los períodos son de cuatro o de ocho frases; por explicables razones de economía reproducimos sólo cuatro, aún cuando la melodía quede cortada en el semi-período, como en el caso de la 434).

No pensábamos hablar mayormente de la inconsecuencia de la escritura, pero acaso el lector haya notado que en la 437) se indica  $ex\ 2 \times 4$  anacrúsica. ¿Cómo esta melodía tética pudo ser anotada con aspecto anacrúsico? Una rareza. El colector dejó el primer pie afuera y las líneas divisorias cayeron partiendo en dos los capitales y todas las terminaciones femeninas.

Ya se nota entre esas canciones alguna diferencia de carácter. Carece de relación con los hechos la idea de que cierto carácter es exclusivo de un país o región determinados. No hay tal cosa. Es verdad que en muchos lugares se encuentran canciones del mismo carácter; su conjunto constituye lo que nosotros llamamos una «escuela», o un «cancionero» en sentido restringido. Pero al lado de unas conviven otras de distinto sentido, porque la dispersión de las escuelas no tiene en cuenta ni las fronteras ni el sentir de los habitantes de cada región.

440) ESPAÑA. Pedrell, II p. 95,  
Allegretto,  $ex\ 2 \times 4$  an.



Hasta aquí hemos visto canciones que empiezan directamente sobre el punto capital, es decir, las téticas. Pasemos a examinar las que tienen anacrusis inicial.

440). Una canción popular española semejante a cualquiera de las cultas que publicamos en las páginas 96 y 97. Es sencilla. Sus capitales, integrados por cuatro corcheas, reproducen las fórmulas sin variar, exactamente como Beethoven, Haydn

y Schumann en las páginas citadas. La grandeza vive en las altitudes. Con tan exiguos recursos rítmicos, Beethoven realizó la bellísima melodía 35).

441). Alemana, de tópicos comunes, presenta una segunda frase interesante. Lenta gradería desciende a lo largo del capital y concluye en el segundo *la*; anacrusis *sol* y entra en la tercera frase. Es aquí donde realmente hacen falta los recursos de la «dinámica y la agógica», pues se trata de evitar que se oiga una frase 8 × 8 con el caudal en el *fa* de la tercera frase; aquí es donde cabe una disminución del

441) ALEMANIA. Humperdinck, p. 54.  
Allegro, ex 2 x 4 an.



442) ITALIA. Gialdini, p. 57.  
Allegro, ex 2 x 4 an.



443) FRANCIA. Tiersot, p. 71.  
All<sup>o</sup> mod., ex 2 x 4 an.



444) SUECIA. A. T., p. 34.  
Liflight, ex 2 x 4 an.



movimiento al tocar el punto caudal de la segunda, y progresiva languidez hasta el segundo *la*; aquí donde cabe retomar con decisión el *sol* anacrúsico para caer intensamente en el *fa* de la tercera.

442). Recuerda la fórmula wagneriana inicial de la 37), como ritmo, y el Coro oficial de nuestro país por las altitudes.

443). Tiersot incluye en su colección esta melodía «francesa del Canadá». Acaso sea prematuro llamar la atención sobre la cuarta frase, común en muchas canciones de varios países, resto de antigua escuela culta.

444). Una melodía sueca cuyas fórmulas son como las de cualquier otro país.

445 a 450). En las dos primeras, fórmulas puntilladas persistentes; en las otras empezamos a notar las contracciones de pies. En 449) ya tenemos los dos pies capi-

445) AUSTRIA. Kohl, p. 146,  
Negra = 88, ex 2 x 4 an.



446) ALEMANIA. Erk, p. 246,  
Moderato, ex 2 x 4 an.



447) ESPAÑA. Pedrell, II p. 29,  
Allegro..., ex 2 x 4 an.



448) ALEMANIA. Weinhardt, p. 28,  
Moderato assai, ex 2 x 4 an.



449) FRANCIA. Trébucq, II p. 146,  
ex 2 x 4 an.



450) ITALIA. Favara, p. 96,  
Allegro deciso, ex 2 x 4 an.



tales contraídos; en 450) la rara contracción del segundo pie y, además, la alternativa del solo con el coro, primorosa supervivencia de prácticas antiquísimas.

451 a 456). Más o menos progresivamente, sigue el proceso de las contracciones. Recuérdese la culta (48) y próximas. En las dos primeras hay un solo pie

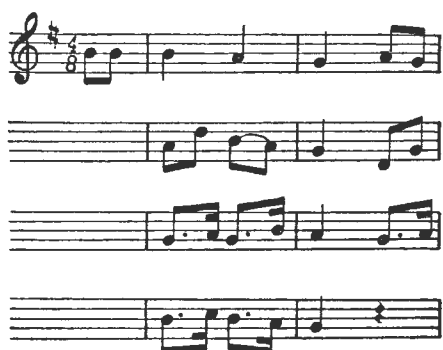
451) ESPAÑA. Pedrell, II p. 3.  
Allegro, ex 2 x 4 t.



452) ESPAÑA. Pedrell, II p. 166.  
ex 2 x 4 t.



453) FRANCIA. Trébucq, II p. 21.  
ex 2 x 4 an.



454) FRANCIA. Trébucq, II p. 39.  
Moderato, ex 2 x 4 t.



455) ESPAÑA. Pedrell, I p. 30.  
ex 2 x 4 t.



456) SUECIA. A. T., p. 3.  
Hurtigt, ex C t.



contraído en el capital; en las dos siguientes ambos pies se contraen, como en la quinta, y en la última tenemos la rara doble contracción que abarca todo el primer compás.

457-458). No parece el canto popular europeo demasiado pródigo en subdivisiones. El gran progreso de la música culta en este sentido es evidente. En 458), sin embargo, tenemos una buena combinación de subdivisiones y contracciones.

457) ESPAÑA. Pedrell, II p. 12,  
Larghetto, ex 2 x 4 an.



458) ITALIA. Pargolesi, p. 69,  
Allegretto, ex 2 x 4 an.



459) ITALIA. Gialdini, p. 19,  
Negra = 92, ex 2 x 4 ac.



460) ESPAÑA. Pedrell, II p. 173,  
All<sup>o</sup> moderato, ex C pie an.



459-460). Fórmulas acéfalas. La acefalía presupone un acompañamiento popular cuya naturaleza desconocemos en estos casos, debido a la armonización culta. La 459) tiene las frases primera y tercera pseudo-acéfalas y en las otras dos se da el fenómeno de las semiacéfalas con percusión inferior (pseudo-semiacéfalas). La 460) empieza con acéfala absoluta y siguen dos pseudo-semiacéfalas, no sé si originalmente populares o artificio del colector. Me parece interesante comparar ambas canciones con las cultas 76) a 78), que firman ilustres autores.

No hemos hallado en el canto popular las fórmulas atéticas (sin el punto grávido final).

## 6 x 8 binario, 3 = 3

Terçera forma: el conflicto rítmico y de altitudes abarca tres pies binarios y apoya, después de la línea divisoria, en el cuarto. Dimos extensas explicaciones en la página 117.

Esta y la siguiente (8 x 8) son formas anchas; y porque los músicos han preferido siempre las anteriores más breves, resultan raras. Sin embargo, se encuentran en el ambiente popular en la misma proporción y con las mismas características que en el ambiente culto.

461) ESPAÑA. Pedrell, I p. 27,  
ex 2 x 4 y 3 x 4 t.



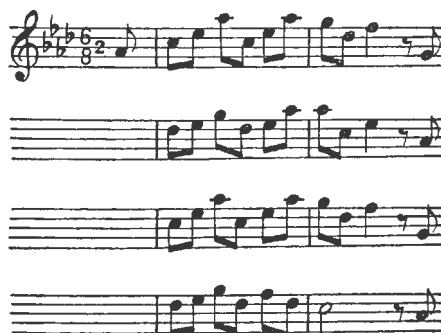
462) SUECIA. Svenska Folkvisor, p. 52,  
ex 3 x 4 t.



463) ALEMANIA. Erk, p. 60,  
ex 3 x 4 an.



464) AUSTRIA. Kohl, p. 109,  
Negra = 96, ex 3 x 4 an.



461-462). Dos melodías téticas. Siempre que se trata de frases anchas, las ideas suelen presentar contracciones que interrumpen la marcha y oscurecen y entrecortan el pensamiento. Compárense con nuestros ejemplos cultos de la página 119 y siguientes.

463-464). Dos melodías anacrúsicas. Recuérdense las páginas de Mozart y Schubert 87-88). En ambas están todos los pies completos, algunos puntillados.

465-466-467-468). Todas presentan el primer pie contraído, hecho, al parecer, corriente en esta forma, como puede verse examinando ejemplos de las páginas 120 y 121. La monótona canción (465) presenta sus cuatro frases casi idénticas. Es española y debe haber corrido mucho, porque oímos en la provincia de Buenos

465) ESPAÑA. Pedrell, I p. 144,  
Allegro mod., ex 3 x 4 t.



466) ITALIA. Pargolesi, p. 86,  
Moderato, ex 3 x 4 t.



467) ESPAÑA. Pedrell, I p. 142,  
ex 3 x 4 an.



468) ESPAÑA. Pedrell, II p. 140,  
ex 3 x 4 t.



Aires una variante muy próxima, análoga también, y más parecida, por momentos, a la 467), que es, a su turno variante de la 465). La tonalidad de la 467), debe ser *sol* mayor, aunque en la versión Pedrell no tiene el sostenido en clave. La italiana es igualmente constante en los esquemas rítmicos. En este orden coincide mucho con la culta 89), bien que las altitudes produzcan una sensible diferencia de carácter.

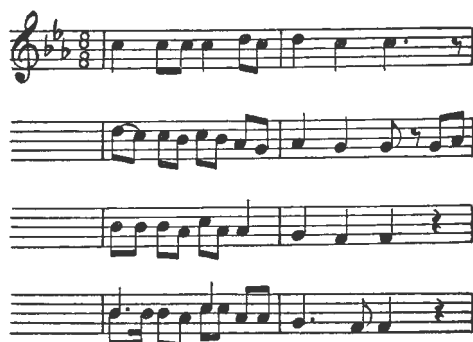


## 8 x 8, 4 = 4

He aquí la última de las cuatro formas binarias. La más ancha. Cada idea insume cuatro pies y apoya en el quinto. Es difícil encontrar ejemplos porque su creación es harto laboriosa. La mente no concibe fácilmente ideas de tal extensión, y ya hemos dicho que no se puede acometer la articulación de frases cuyo capital abarque cinco pies y otros cinco el reposo. Las ideas largas tienden a cortarse; ya hablamos de esto al tratar de estas mismas formas en la música culta. Y para confirmación, el fenómeno se repite en la popular.

Creadores desconocidos nos han dejado algunos ejemplos interesantes por muchos conceptos.

469) RUSIA. Möller, p. 8.  
And. con moto, ex 4 x 4 t.



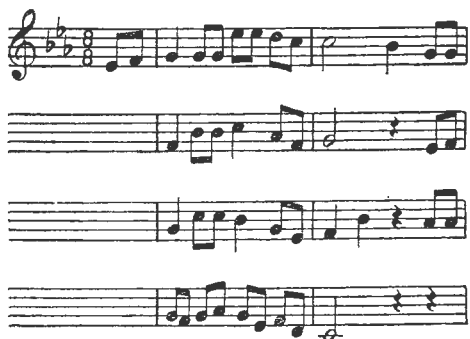
Es curioso observar que las populares resultan, en general, mejor construídas y más límpidas que las cultas de esta misma forma. Es una de las ventajas de la «composición oral» absoluta. En el ambiente que desconoce los recursos de la notación, el músico está cara a cara y a solas con las ideas. No concibe ni entiende otra cosa que ideas. Si es buen músico; porque los malos compositores no son plaga exclusiva de los centros ilustrados.

469). No obstante su extensión, esta bella melodía destaca sus frases con claridad. Sólo la tercera sufre un tropiezo antes del apoyo. La primera y la segunda están logradas de mano maestra. La cuarta es también excelente con esas notas oportunamente puntilladas.

Dejo de lado toda consideración sobre la tonalidad, sobre *fa* con la sexta mayor, y tres bemoles en clave. Las plecas en distinta dirección están dispuestas así por el colector para la correspondencia con dos textos diferentes.

470). Notablemente diáfanās son las cuatro difíciles frases de esta canción; las contracciones, bien colocadas, favorecen la comprensión. La última frase es un buen modelo de anacrúsica-masculina.

470) SUECIA. Svenska Folkvisor, p. 36,  
ex C an.



471) ITALIA. Gialdini, p. 11,  
Allegro, mod. ex 2 x 4 t.



472) ITALIA. Favara, p. 25,  
Largo, ex 2 x 4 an.



471). También es admirable la italiana, sobre todo la segunda frase. La última es buena tética-masculina.

472). Otro acierto de articulación. Las pausas, francas, acusan bien la cesación de los largos conflictos capitales.

Hemos terminado la serie completa de formas perfectas, en fráséo regular, hechas con pies binarios. Ya se sabe que no vamos a repetir, como en la primera parte, las mismas formas escritas con negras o semicorcheas o blancas.

## B) PIES TERNARIOS

### **3 x 8, I ≡ I**

Pasamos al orden ternario, esto es, a las formas concebidas a base de pies ternarios. Y se nos presenta, en nuestro plan, la forma de frase que tiene un solo pie en cada compás. En el orden *binario*, esta misma forma de un pie resulta nuestro  $2 \times 8$ ; en el orden ternario es el  $3 \times 8$ . El primero de los pies entreteje un conflicto rítmico y de altitudes que apoya y resuelve después de la línea divisoria en la primer nota o lugar del otro pie. Este pie puede ser todo de reposo, por contracción o por valores menores seguidos de silencios, y puede, según el caso, concluir la frase e invertir parte de sí mismo en la anacrusis de la frase siguiente, como hemos visto oportunamente.

473) FRANCIA. Tiersot, p. 69,  
Lento... ex 6 x 8 an.



474) ESPAÑA. Pedrell, II, p. 28,  
Moderato, ex 6 x 8 an.



Parece innecesario decir que esta forma se cultiva también en el ambiente popular. La tenemos a la vista, y en seguida podremos observar ejemplos en que se dan casi todas las características de las cultas, excepto la subdivisión y doble subdivisión, en que los compositores ilustrados resultan superiores.

473-474). En estas dos melodías casi todas las frases, con sus pies normales y los reposos netos, presentan la fórmula representativa típica, esto es, la tética-masculina; sólo en la española vemos una cauda femenina. Por eso las ideas se recortan con entera nitidez. Reproducimos semiperíodos. Al final del período completo, es claro, como fueron escritas en  $6 \times 8$  con el pie inicial afuera, hay un caudal doble.

475-476-477-478). Cuatro canciones de Europa central. En dos, el período cierra con la sexta frase. La primera nos muestra un par de caudales complejos, femeninos, tal como en la segunda frase de Beethoven 110) y Schubert 118). La que sigue tiene terminaciones masculinas, excepto en la quinta frase. La tercera, sin duda interesante, presenta en dos capitales la suave contracción de la primera

475) ALEMANIA. Erk, p. 73,  
ex 3 x 8 t.



476) FRANCIA. Trébucq, II p. 128,  
ex 6 x 8 an.



477) FRANCIA. Trébucq, II p. 125,  
ex 6 x 8 an.



478) AUSTRIA. Kohl, p. 200,  
Moderato, ex 3 x 8 t.



con la segunda unidades. Y la austríaca, con sus típicos saltos tiroleses, da un par de fórmulas puntilladas.

En esta forma del 3 x 8 los caudales suelen exigir cierta sutileza en la interpretación. Cuando la nota caudal contrae dos unidades, la tercera puede ser femenina o anacrusis de la frase siguiente. En las tres primeras melodías las notas «débiles» del caudal son femeninas; en la austríaca son anacrusis de la idea que sigue, excepto en la segunda frase. No hay más guía que el sentido, a veces equívoco.

479 a 484). Una canción española con todas sus fórmulas de pie puntilladas; una francesa sin más particularidad que la anacrusis interna de semicorcheas. Todas las que hemos visto hasta ahora en este capítulo eran téticas. Empezamos a consi-

479) ESPAÑA. Pedrell, II p. 109.  
Allegro, ex 6 x 8 an.



480) FRANCIA. Trébuçq, II p. 42.  
Allegro, ex 6 x 8 an.



481) SUECIA. Svenska Folkvisor,  
p. 75, ex 3 x 8 an.



482) ALEMANIA. Erk, p. 78.  
Moderato, ex 3 x 8 an.



483) ALEMANIA. Erk, p. 13,  
Moderato, ex 3 x 8 an.



484) ALEMANIA. Erk, p. 108,  
Moderato, ex 3 x 8 an.



derar las anacrúsicas. 481) salta hacia un pie puntillado. El colector ha eludido la armadura; supónganse tres bemoles en clave; 482) tiene el aspecto rítmico idéntico a la de Schumann 107) y a la de Grieg 109), excepto el cuarto y el último compa-

ses. Hay diferencia, sin embargo. Consiste en que en esas dos cultas las anacrusis internas toman dos notas de las tres, mientras en la popular es anacrúsica sólo la última nota del pie. En 483) y 484) tenemos doble anacrusis de semicorcheas — tal como en Weber 119) — que se reproducen en el interior.

485 a 490). Aquí tenemos el proceso de las contracciones en el compás capital.

485) ITALIA. Sinigaglia, I p. 30,  
Con anima, ex 6 x 8 an.



486) FRANCIA. Trébucq, II p. 141,  
ex 6 x 8 an.



487) FRANCIA. Trébucq, I p. 67,  
Andante, ex 6 x 8 pie an.



488) FRANCIA. Tiersot, p. 10,  
Alerta..., ex 6 x 8 an.



489) FRANCIA. Trébucq, II p. 100,  
ex 6 x 8 an.



490) FRANCIA. Trébucq, II p. 16,  
Andante, ex 6 x 8 an.



Sabido es que la contracción en el caudal es lo común, pues de ella resulta el reposo. A la inversa, el pie normal, que es activo, y la subdivisión, son corrientes en el capital. La inversión de ambas estructuras requiere un difícil equilibrio en las altitudes, porque de lo contrario, las ideas se oscurecen. Es la inversión, con todo, magnífica y poco explotada fuente de originalidad y de belleza.

Vemos aquí, en estas seis canciones, el aumento progresivo de la contracción capital. La 485) tiene un solo pie contraído; la 490) los tiene todos. Esta última puede compararse con la de Mozart 115).

Algunos de los semiperíodos reproducidos son, apenas, un par de frases repetidas; la economía de espacio nos impide ser más extensos.

491-492-493). Tres canciones cuyos períodos constan de seis frases. Excelentes ejemplos de contracción. Las contracciones, en los pies binarios, son de idéntica naturaleza: ambas unidades se funden en la primera, que carga el acento rítmico y, además, cuando se trata del primer pie del compás, el apoyo grávido. Pero en los pies ternarios la contracción es más complicada. En primer lugar, la contracción puede ser total o parcial. Total, si conglutina las tres unidades en una sola nota con puntillo; y parcial si unifica dos de las tres unidades dejando libre la tercera. Esto da dos posibilidades: contracción de la primera unidad con la segunda; contracción de la segunda con la tercera. Desde el punto de vista del efecto rítmico, la contracción primera-segunda es *suave* y natural; en cambio, la contracción segunda-tercera es algo más *dura*, pues da una vaga sensación de síncope, sin lle-

491) ESPAÑA. Pedrell, II p. 18,  
Allegro, ex 6 x 8 an.



492) FRANCIA. Trébuch, II p. 31,  
ex 6 x 8 t.



493) ESPAÑA. Pedrell, II p. 73,  
ex 6 x 8 an.



gar a serlo. El empleo de esta última es más bien raro, en tanto la otra contracción es corriente. La contracción suave es clara en el capital y, generalmente, ambigua en el caudal, desde el punto de vista de las ideas, porque la tercera unidad libre, si es terminación femenina, queda lejos de su compañera y cerca del punto inicial de la frase siguiente. De todo esto hemos hablado; pero llega la ocasión de recordarlo ahora que tenemos a la vista, en la canción 491), todos los capitales con contracciones de segunda con tercera, *duras*, y todos los caudales, excepto el último, con fusiones de primera con segunda. Lo necesario para que las ideas sean «teóricamente» confusas; pero como la claridad depende, además, de las altitudes, resultan nítidas aquí, y hasta se llega en ellas a la finura de hacer femenina o anacrúsica, según el caso, la última nota libre.

Las otras dos melodías, 492 y 493), presentan la contracción *suave*, más común. Esas terminaciones femeninas, resultan densas más por el procedimiento gráfico que por su realidad sonora. Una doble apoyatura habría sido preferible.

494-495-496). Otras tres canciones. En ellas encontramos todo lo que el ambiente popular da en materia de subdivisión, hasta donde hemos visto. En la primera, una sola unidad subdividida, y análogos casos en las otras dos. Parecidas fórmulas vemos en las cultas 116 y 118), sin que esto impida reconocer una vez más

494) ALEMANIA. Erk, p. 123,  
Moderato assai, ex 3 x 8 t.



495) ALEMANIA. Erk, p. 110,  
Moderato, ex 3 x 8 t.



496) ALEMANIA. Erk, p. 65,  
Comodo, ex 3 x 8 an.



que, en materia de subdivisión, el canto popular es, considerablemente inferior al culto. Hablamos de verdadera subdivisión y no del melisma.

Hasta aquí hemos considerado las fórmulas téticas y anacrúsicas, y nos han demorado detalles de estructura, incluso las fórmulas femeninas y masculinas. No hemos hallado acéfalas.



## 6 x 8 ternario, 2 ≡ 2

Cuando las seis corcheas del compás se agrupan de a dos, tenemos el 6 × 8 binario; cuando se agrupan de a tres, como en el caso presente, se trata del 6 × 8 ternario. Ahora la corriente de pensamiento consume dos pies ternarios y apoya en el punto inicial del compás siguiente. Esta forma es tan común en el canto popular como en el culto.

497) ALEMANIA. Weinhardt, p. 55,  
Poco lento, ex 6 x 8 t.



498) AUSTRIA. Kohl, p. 118,  
Allegro, ex 6 x 8 t.



499) ESPAÑA. Pedrell, I p. 34,  
Lento, ex 6 x 8 t.



497-498-499) Buen ejemplar es la primera, tética, con sus fórmulas capitales enteramente regulares y sus tranquilos reposos. La segunda es más rica en fórmulas puntilladas, pero igualmente clara; más sencilla la tercera, aunque son complejas sus terminaciones femeninas y presenta contracciones y algún adorno en la última frase.

Unó de los muchos hechos que me inducen a creer en un origen culto y antiguo de la música popular, es la complejidad de las formas (veremos), y la riqueza de las fórmulas de frase. La canción 498), por ejemplo, que presentamos en la página anterior, tiene primores de estructura rítmica que no he hallado en las obras de autores ilustrados; y audacia en la combinación de altitudes, muy tirolesas, de contornos y caracteres que al gusto actual parecen vulgares. Al gusto nuestro, que no al de quienes cantan hoy tales melodías.

500) ALEMANIA. Weinhardt, p. 41.  
Allegro, ex 6 x 8 an.



501) SUECIA. Svenska Folkvisor, p. 46.  
ex 3 x 8 an.



502) ALEMANIA. Erk, p. 230.  
Moderato, ex 6 x 8 an.



503) ALEMANIA. Humperdinck, p. 38.  
Festivo, ex 6 x 8 an.



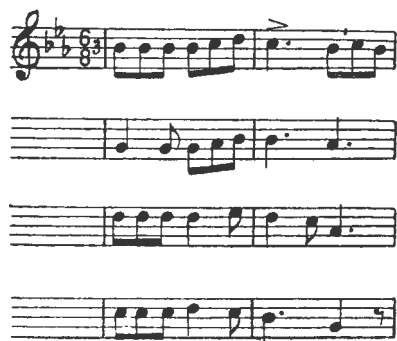
500 a 503) Compárense las tres anteriores y estas cuatro con las cultas 126) y siguientes. Convenido que, en materia de fórmulas subdivididas, los compositores cultos superan a los populares, pero hay otros aspectos en que ocurre lo contrario. Existen, sí, y he hallado muchas fórmulas de frases cultas complejísimas, pero generalmente oscuras o equívocas, entrecortadas o balbucientes, sin línea vertebral de pensamiento.

Esto no quiere decir que las populares sean siempre claras; 501), por ejemplo, nos da una primera frase con *células* nada flúidas. Ya se sabe, por lo demás, que nos resulta imposible averiguar hasta qué punto estas melodías son auténticamente folklóricas y cuándo son creaciones más o menos cultas que han descendido con suerte al ambiente popular.

504-505-506-507) En las cuatro anteriores presentamos melodías con anacrusis inicial; en estas observamos el detalle de la contracción.

En realidad para una primera presentación de las ideas musicales en sus períodos y para demostrar la constancia de pocas formas, nosotros *hemos elegido* las melodías más claras. Ahora estamos tratando de la claridad, la claridad aritmética de un ciclo antiguo, padre común de la melodía culta y de la melodía popular. En

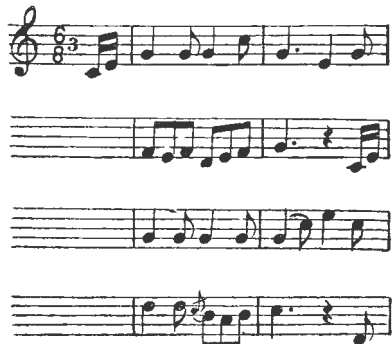
504) ITALIA. Giardini, p. 6.  
Andantino, ex 3 x 8 t.



505) ESPAÑA. Pedrell, II p. 13,  
ex 6 x 8 an.



506) ALEMANIA. Erk, p. 196,  
Moderato, ex 6 x 8 an.



507) ALEMANIA. Erk, p. 247,  
Allegro, ex 6 x 8 t.



estas cuatro canciones tornamos a ver interesantes combinaciones de pies normales o puntillados con semicontracciones, en los capitales, y artísticas terminaciones y anacrusis internas en los caudales. Pueden cotejarse con las cultas 129) y siguientes.

Por lo dicho hasta aquí se irá comprendiendo que una división entre la música culta y la música popular carece de sentido. Nosotros nos vemos precisados, a cada instante, a hablar de cultas y de populares, pero ya sabe el lector que apenas aludimos al ambiente de que proceden.

508 a 512) Nuevas canciones en que se observa cada vez mayor número de pies contraídos. Las cultas 129) y siguientes enseñan análogas estructuras. El tipo de

508) ALEMANIA. Weinhardt, p. 50,  
Tranquilo, ex 6 x 8 t.



509) ESPAÑA. Pedrell, II p. 68,  
Larghetto, ex 6 x 8 an.



510) SUECIA. Svenska Folksvisor, p. 27,  
ex 6 x 8 an.



511) IRLANDA. América Sings, p. 55,  
Brillante, ex 6 x 8 an.



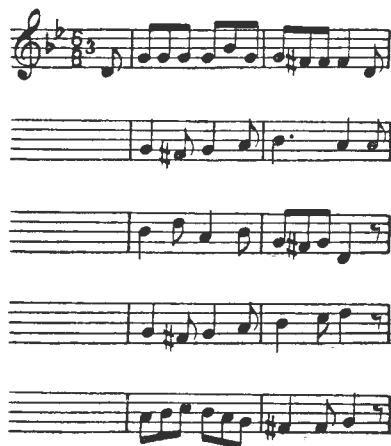
512) SUECIA. Svenska Folksvisor, p. 13,  
ex 6 x 8 an.



contracción es el más común de los dos posibles en el pie ternario: fusión de la primera unidad con la segunda. Una contracción de las tres unidades se ve al final de 512).

513-514) El período de cuatro frases, y el de ocho, predominan al extremo de que los otros resultan casi excepcionales. Es que no es fácil una solución elegante si se planea en seis, y menos cuando se proyecta en impares. La música popu-

513) СВЕЦИЯ. Svenska Folksvisor, p. 2,  
ex 6 x 8 an.



514) ESPAÑA. Pedrell, II p. 5,  
ex 6 x 8 an.



lar nos da, sin embargo, felices realizaciones de períodos no comunes; 513) es buena prueba, con sus cinco frases; 514), concebida en seis frases, busca la solución en dos semiperíodos de tres frases cada uno, y es tan conclusivo el primero que bien podría hablarse de dos pequeños períodos de tres frases yuxtapuestos.

La extensión de los períodos se determina por el sentido de la serie y no por el número de frases.

515-516) Aquí vemos algunas subdivisiones. En la primera, apenas la tercera unidad del pie; en la segunda canción, inflexiones más bien melismáticas que subdivisiones propiamente dichas. Conviene establecer la diferencia gráficamente.

515) ESPAÑA. Pedrell, II p. 30,  
Quasi lento, ex 6 x 8 t.



516) ESPAÑA. Pedrell, II p. 126,  
ex 3 x 8 t.



Para el melisma son preferibles las pequeñas notas de adorno. Esta canción, una granadina, insume seis frases; bien visto, la sexta no es más que la enfatización conclusiva de la quinta.

Con estos ejemplos terminamos la consideración de la segunda forma del orden ternario.

## **9 x 8, 3 ≡ 3**

La frase del  $9 \times 8$ , ya lo sabe el lector, es rara por no ser fácil su concepción. El pensamiento consume tres pies ternarios antes de apoyar en el compás caudal. En la música culta apenas encontramos, con esfuerzo, tres o cuatro melodías netas de esta forma; el ambiente popular, a través de los coleccionistas, no nos ha dado la satisfacción de hallar una sola.

Naturalmente, eso no quiere decir que falten en absoluto. Las dos formas más anchas no abundan ni mucho menos. Por ahí, en alguna colección, aparecerán las pocas melodías del  $9 \times 8$  que hayan sido recogidas. Nosotros no hemos tenido la suerte de dar con ellas.

Negamos que esta ausencia sea prueba de ineptitud para la concepción de las formas extensas en el ambiente popular; y lo negamos porque, curiosamente, pudimos hallar la cuarta forma, más extensa todavía.

## 12 x 8, 4 ≡ 4

He aquí la última de las ocho formas de frase perfecta. Cada idea marcha a lo largo de cuatro pies ternarios antes de producir su merecido reposo. A pesar de su enorme extensión, los pensamientos son inequívocos. Estas frases tan anchas pocas veces resultan claras. Aquí mismo vemos una contracción inicial que alcan-

517) ITALIA. Ferrara, p. 11.  
ex 12 x 8 an.



za parte del segundo pie y produce una tregua en la ondulación de las altitudes nada conveniente a la naturaleza propia del compás capital, cuya función típica es el movimiento.

Fabio Campana, autor de la melodía 152), sigue siendo, hasta ahora, el campeón del mundo en cuanto a claridad en las frases extensas.

Nuestro capítulo dedicado a las frases perfectas populares yuxtapuestas en fraseo regular, concluye aquí. Su pararelo, en el orden culto, tomó las páginas 79 a 147. Allí siguió el examen de las mismas ocho formas escritas con otras unidades (negra, corchea, blanca); aquí economizaremos al lector esa repetición. Ya hemos dicho que mostraremos únicamente las melodías que fueron notadas a base de corcheas.



## FRASEO IRREGULAR DE PERFECTAS

Recordemos que en el fraseo *regular* de frases perfectas, el período está formado por frases de la misma extensión. En el fraseo *irregular*, al contrario, los períodos se construyen por yuxtaposición de frases de *distinto* tamaño, siempre *perfectas* todas, es decir, frases que tienen la misma suma de valores en cada uno de sus dos compases.

La naturaleza de estas combinaciones, nunca comprendidas por la teoría, fué explicada en las páginas 207-209 y siguientes. Se trata de una aparición alternada de frases de diferente *ancho*, repetimos; de modo que una melodía cuya frase inicial es de  $2 \times 8$  puede continuar con otra de  $4 \times 8$ . De manera más general, las cuatro frases perfectas binarias pueden combinar entre sí para formar un período. Lo mismo las ternarias entre sí.

Como se comprenderá, las combinaciones posibles son numerosísimas, pero no hallamos muchas en la práctica, por razones obvias. Una frasecilla del  $2 \times 8$  no puede unirse fácilmente con la ancha frase del  $8 \times 8$ ; lo más común, por más armonioso, es que alternen las inmediatas, unas con sus dobles, por ejemplo, la del  $2 \times 8$  con la del  $4 \times 8$ . A juzgar por el resultado de nuestras búsquedas, la más favorecida de las combinaciones es la que nos presenta dos frases menores seguidas por una mayor, de doble tamaño. Parece que hay en eso una razón de equilibrio.

Al analizar las obras de los compositores ilustrados presentamos ejemplos de diversas alternativas. Habrán parecido producto de afinadas concepciones cultas, pero es el caso que el fraseo irregular también se produce en los dominios del pueblo. Eso sí — hay que reconocer — menos rico y variado que en el ambiente culto.

Las formas anchas, tan raras en las colecciones populares — recuérdese que no hallamos ninguna del  $9 \times 8$  — no aparecen en las combinaciones que hemos encontrado. La alternativa, pues, queda limitada a las dos menores, de un pie por compás,  $1 - 1$ , y de dos,  $2 - 2$ , es decir,  $1 - 1 + 2 - 2$ , en el orden binario y en el ternario.

## A) PIES BINARIOS

$$1 = 1 + 2 = 2$$

518). Aquí tenemos una canción húngara, buen modelo de fraseo irregular de frases perfectas, procedente del ámbito popular.

En primer término, una ágil frase del  $2 \times 8$ ; en seguida una frase doble, del  $4 \times 8$ , neta, a pesar del puntillado inverso; después otra pequeña, como la primera, y una doble, como la segunda. Finaliza en seis por repetición de las dos anteriores en forma conclusiva.

518) HUNGRÍA. Bartók, p. 11,  
Andante... ex 2 x 4 t.



Cada frase se recorta con entera precisión. No es posible entenderla ni dividirla de otro modo. Le corresponde, para la indicación del compás, la fórmula sintética  $2 + 4 \times 8$  ó, mejor,  $2 \times 8 + 4 \times 8$ , como dijimos en el capítulo sobre el compás tradicional. El colector, que da esta página en un álbum para niños, omite las alteraciones en la armadura. Nos hemos permitido atribuirle la tonalidad europea que se le aproxima y pasar los bemoles a la clave.

Esta canción es, musicológicamente, muy interesante. Por sus particularidades rítmicas y por lo que en ella queda de la escala arcaica, pertenece a un profundo *substractum* etnológico del ciclo pentatónico. Una prueba más de la antigua difusión de la pentatonía. Pero esto no nos interesa ahora.

519). Erk nos da en su obra esta canción no alemana: *Irische Volksweise*. Vor 1789. Creemos que es popular. Su estructura es visible: una frase menor seguida de una doble, y repite el procedimiento. Por curiosidad, vuelva el lector páginas hasta la número 210 y verá en ella la melodía 267) de Beethoven concebida sobre

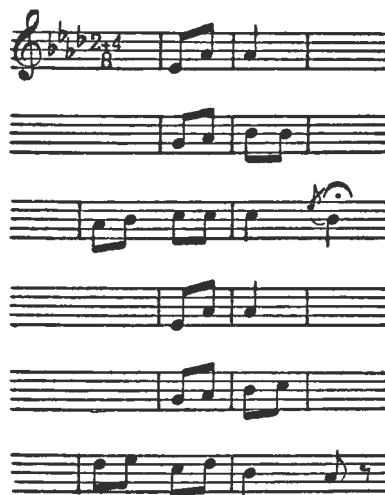
519) IRLANDA. Erk, p. 72.  
Andante... ex 3 x 4 an.



520) ALEMANIA. Humperdinck, p. 26.  
Allegro. ex 2 x 4 t.



521) ESPAÑA. Pedrell, II p. 167.  
ex 2 x 4 t.



análogo plan rítmico, incluso con igual dirección en los movimientos. No hay influencia culta en la combinación popular; estas estructuras son anteriores al desarrollo europeo. Y nótese la semiacefalía de la cuarta frase.

520-521). La más común de las combinaciones: dos menores y una doble; por lo tanto, semiperíodos de tres frases. Compárense con las de Haydn 269 y 270).

La extensión de cada idea se percibe sin duda alguna. Las terminaciones, casi todas masculinas, cortan el flúido con trazo seguro. No es posible entender las frases de otro modo ni formar con ellas combinación distinta.

522-523-524-525). Cuatro canciones más en que se observa la misma disposición de frases desiguales. Véanse las cultas de la página 212. La melodía 525) es pentatónica y americana; probablemente indígena de Estados Unidos. Acabamos

522) ALEMANIA. Humperdinck, p. 22,  
Moderato, ex 2 x 4 an.



523) ALEMANIA. Erk, p. 201,  
Moderato, ex 2 x 4 an.



524) RUSIA. Möller, p. 33,  
Allegretto, ex 2 x 4 t.



525) AMÉRICA. Frey, p. 32,  
Moderato, ex 2 x 4 t.



de ver, con el número 518), una canción húngara de análogas características. A través de los continentes y por sobre los mares, ambas pertenecen a un mismo ciclo, anterior a la cultura occidental.

La coincidencia de casi todos los valores entre las dos alemanas es curiosa; sólo difieren en las frases segunda y quinta. Pero a nadie se le ocurrirá pensar, imagino, que una procede de la otra.

526-527-528). Nuevamente la misma combinación de frases  $2 \times 8$  y  $4 \times 8$ ; en segundo término, dos semiperíodos italianos. En ellos se llega a la tercera frase por simple repetición de la frase pequeña. Es de imaginar que no quedará duda alguna sobre la verdadera articulación irregular de estas canciones.

526) ALEMANIA. Erk, p. 197,  
Allegro, ex  $2 \times 4$  an.



527) ITALIA. Pargolesi, p. 43,  
Moderato, ex  $2 \times 4$  an.



528) ITALIA. Pargolesi, p. 7,  
Allegro mod., ex C t.



Como hemos visto, la subdivisión es rara en el canto popular europeo. En cuanto a la variedad de combinaciones de estas dos frases, no hallamos en la música culta sino una que no se reproduce en la música popular: la de la melodía 266), en que aparece la frase mayor en primer término. Pero esto no quiere decir que no exista. Baste recordar que hemos revisado apenas una milésima parte del canto popular recogido. Las otras combinaciones de frases más extensas que vimos en la página 215 y siguientes, tampoco fueron halladas en las colecciones populares.

## B) PIES TERNARIOS

$$1 \equiv 1 + 2 \equiv 2$$

Insistimos en que la reproducción de los mismos hechos del orden binario en el ternario es una nueva confirmación de la existencia de normas prácticas de composición. Al analizar las creaciones cultas dimos, después de los ejemplos a base de pies binarios, los mismos en el orden ternario. Acabamos de ver las combinaciones del  $2 \times 8$  con el  $4 \times 8$ ; a la vista tenemos sus gemelas, ahora del  $3 \times 8$  con el  $6 \times 8$  ternario.

529) ESPAÑA. Pedrell, II p. 58,  
Balada, ex 6 x 8 an.

The image shows a musical score for a piece titled 'Balada, ex 6 x 8 an.' by Pedrell. The score is written in 3/8 time and consists of six staves. The first staff is the melody, starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The following five staves are accompaniment, showing a simple harmonic structure with chords and single notes.

529). Una celebrada melodía española. Primera frase, pequeña, anacrúsica y masculina; segunda frase, también anacrúsica con parcial contracción en el capital; una tercera frase doble, neta, clausura el semiperíodo, o período, pues cierra en la dominante, antigua costumbre. Esta melodía trascendió en obras cultas. Es bella su estructura rítmica; un feliz movimiento de altitudes puede dar buenos frutos. La *Danza de la pastora* de Halfter tiene esa ordenación rítmica en fórmulas téticas-femeninas.

La misma combinación de menores con sus dobles se puede ver en las cultas 280 - 281) de Schumann y Liszt.

530). He aquí otra combinación no observada hasta ahora: dos frases mayores, cuatro menores y una mayor al final. Hay una observación que hacer con respecto a las tercera y cuarta pequeñas. A través del *do-si-la* del pie puntillado, la corriente se desliza tan sin pausa que las dos menores parecen una mayor; pero apenas le quitamos a ese pie la semicorchea central, vemos que es igual que la pri-

530) ALEMANIA. Humperdinck, p. 17,  
Festivo y Allegretto, ex 6 x 8 an.



mera de las pequeñas (tercer pentagrama). El texto, sin embargo, marcha sin detenerse; pero no debe olvidarse que el valor del texto en la discriminación del fraseo es muy relativo. Aquí rozamos el problemas de los estribillos, que nos ocupará más adelante.

Con estos ejemplos — pues no insistiremos en su reproducción con otras unidades — termina la sección dedicada a la frase perfecta, con sus combinaciones en el fraseo regular y en el irregular.





## LA FRASE IMPERFECTA



## FRASEO REGULAR DE IMPERFECTAS

El lector sabe muy bien que la frase imperfecta es la que tiene su compás capital y su compás caudal de distinto tamaño; esto es, que se unen para completar la idea, los capitales de unas formas con los caudales de otras. La explicamos en la página 231 y siguientes.

Todos los capitales de todas las formas, pequeños o extensos, con pocas o muchas notas, se identifican en el cumplimiento de una función específica; son un arranque y marcha en busca de solución y reposo. Todos los caudales de cualquier forma, tamaño y figuración, significan lo mismo: la conclusión de la idea que viene del capital. A veces, parte del tiempo de reposo se invierte en la anacrusis de la frase siguiente.

Compás capital y compás caudal, dos funciones, dos oficios, son disponibilidades mentales independientes. Las combina como quiere, el creador.

Estas combinaciones no parecen demasiado antiguas en la Europa culta; pero se encuentran, en los cancioneros etnográficos (*Altas culturas*) y en los populares, lo que quiere decir que la frase imperfecta se establece ya en los primeros tiempos del ciclo mensural. Es probable que Europa medieval culta haya reaccionado en el sentido de más estricta regularidad y preferido la frase perfecta. (Recomiendo no confundir esta «perfección» con aquella de los teóricos antiguos que se refería al orden ternario en materia rítmica.)

La frase imperfecta, pues, abunda en los cancioneros populares europeos y no, ciertamente, por influencia del ambiente culto. La veremos aquí directamente en los períodos, primero en el fraseo regular — todas las frases iguales — y después en el fraseo irregular — combinando distintos tipos en un mismo período —. No llega a darse, sin embargo, en la música popular, la variedad de formas y combinaciones que observamos en las producciones cultas.

## RELACION 1 - 2

### A) PIES BINARIOS

### **1 = 2, 2 + 4 x 8**

El compás capital del  $2 \times 8$  asume con su modesto par de corcheas la responsabilidad de tramar el conflicto rítmico y de altitudes; el caudal del  $4 \times 8$  se encarga de proporcionar amplio descanso a ese conflicto. Compás  $2 + 4 \times 8$ .

531) ALEMANIA. Humperdinck, p. 21,  
Moderato, ex 3 x 4 an.

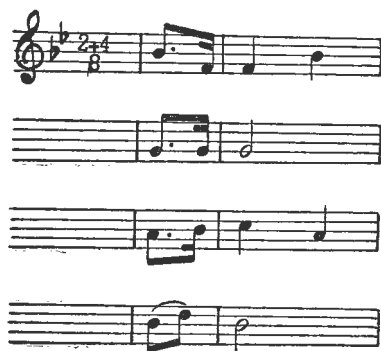
The musical score consists of eight staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/8. The subsequent staves continue the melody, with some staves showing a change to a 4/8 time signature. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests, illustrating the binary relationship between the two time signatures.

531). Aquí tenemos un modelo que procede del ambiente popular, según parece. Todos los pies, normales; y las terminaciones, femeninas, excepto cuarta y octava. La última frase presenta una contracción del capital hecha con toda auto-

ridad. A causa de la semejanza de sus fórmulas, esta melodía parecerá monótona, y no faltará quien la considere espontánea, primitiva, ingenua... Ni más ni menos, en ese sentido, que la de Beethoven 296), que, por curiosidad, termina también con una contracción en el último capital. La mayor rapidez de la culta disimula un poco su monotonía.

532-533-534). Tres melodías de igual forma, reproducidas aquí parcialmente. Como siempre, cualquier tipo se encuentra en cualquier región. La alemana, con

532) ALEMANIA. Erk, p. 193,  
Maestoso, ex 3 x 4 t.



533) AUSTRIA. Kohl, p. 171.  
Facile, ex 3 x 4 an.



534) ESPAÑA. Pedrell, I p. 40,  
Allegretto, ex 3 x 4 an.



sus fórmulas puntilladas, se aproxima mucho a las cultas, que tienen en esa estructura del pie una de sus más constantes características. Obsérvense en las páginas 242 y 243.

En la alemana y en la austríaca vemos fórmulas de frases masculinas y femeninas. Esta última tiene nota intermedia *do* al final. La española produce anacrusis internas, iguales a las de Moszkowski 299). Según la fe de erratas de Pedrell, el segundo *sol* debe ser *la*.

535 a 540). Nuevas melodías, siempre téticas al empezar. No presentan caracteres especiales. La 537) y la 538), una española y la otra alemana, coinciden

535) RUSIA. Möller, p. 40,  
ex 3 x 4 an.



536) ESPAÑA. Pedrell, II p. 81,  
Allegretto, ex 3 x 4 an.



537) ESPAÑA. Pedrell, II p. 25,  
ex 3 x 4 an.



538) ALEMANIA. Erk, p. 146,  
Moderato, ex 3 x 4 an.



539) SUECIA. Svenska Folksvisor, p. 6,  
ex 3 x 4 t.



540) ESPAÑA. Pedrell, II p. 1,  
ex 3 x 4 an.



mucho en las fórmulas y hasta en la dirección de las altitudes. La 539) tiene duplicadas las notas caudales de la segunda frase con perjuicio de la claridad. En 540) anacrusis con subdivisión.

541). No deja de ser original la marcha en tresillos. Algo parecido hizo Wagner en 314). Las caudas son complejas, con nota intermedia subdividida y, al final, el punto grávido se abre en un tresillo.

542). Exactamente como en ésta. La última frase de ambas es rítmicamente igual. Los pies puntillados aproximan su aspecto al de las cultas 297) y siguientes.

543). Imaginamos que Pedrell habrá tenido razones para incluir en su cancio-

541) ESPAÑA. Pedrell, II p. 10,  
ex 3 x 4 an.



542) ITALIA. Gialdini, p. 90,  
Andante, ex 3 x 4 an.



543) ESPAÑA. Pedrell, IV p. 124,  
Allegretto m. n. tr., ex 3 x 8 an.



nero popular esta canción de ciego de una tonadilla que firma Esteve y Grimán. La subdivisión, poco frecuente en el ambiente del pueblo, induce a pensar en creación culta, pero concebida en estilo popular.

No hemos dicho nada hasta ahora acerca de la inconsecuencia e incorrecciones en la notación. Fué tema preferido en la primera parte. El caso presente nos obliga, por su originalidad. Esta melodía aparece escrita en  $3 \times 8!$ ; el primer pie afuera, como anacrusis, y lo demás repartido. Inverosímil.

544-545-546). La fórmula de frase 1 = 2 con anacrusis. Creadores y colectores escribieron muchas veces esta forma dejando en el alzar las dos corcheas del capital como si fueran anacrúscas. También en el canto popular se nos presenta esta forma con la verdadera anacrusis inicial, y se documenta una vez más la condición de capital del primer pie.

544) ALEMANIA. Erk, p. 111,  
Rápido... , ex 3 x 4 an.



545) ALEMANIA. Erk, p. 172,  
Adagio, ex 3 x 4 an.



546) ALEMANIA. Erk, p. 224,  
Allegro, m. n. tr., ex 3 x 4 an.



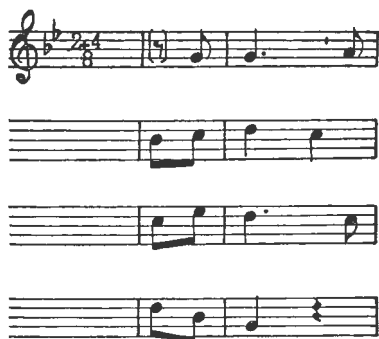
Reproducimos aquí dos períodos íntegros, de ocho frases, para que se observe su marcha lógica. Hay una tímida subdivisión en 545), e interesantes conclusiones femeninas en 546). La comparación de éstas con la culta 311) y siguientes confirma que unas y otras pertenecen a un mismo gran ciclo mensural antiguo.



Existen naturalmente, infinitas posibilidades de escribir música sin sujeción a tan rigurosas normas métricas. Los primitivos, revelados por la etnografía, y muchos autores modernos, desconocen esta regularidad.

547-548) Acefalia inicial. Rara en el canto popular. Sin embargo, ambas melodías son presentadas por los compiladores sin armonización, con lo cual se excluye un riesgo. Son acéfalas absolutas netas. La española, más o menos variada, corre en páginas de autores cultos. Lo probable — ha ocurrido muchísimas veces — es que los compositores hayan tomado las melodías populares de las colec-

547) FRANCIA. Trébucq, II p. 170,  
ex 3 x 4 an.



548) ESPAÑA. Pedrell, II p. 1,  
ex 3 x 4 an.



ciones, en alas del movimiento nacionalista musical; pero nunca — si nos faltan las fechas; sin prueba de anterioridad — nunca debe descartarse la idea de que tal o cual melodía puede hallarse en los dominios del pueblo procedente de los centros de creación cultos y obra de autor conocido. En España, sobre todo, hay más de medio siglo de zarzuela fecundísimo en intercambios ambientales.

No deja de ser curioso que no hayamos podido presentar ni una acéfala culta de esta forma. En cambio, en la música popular no encontramos las atéticas.

Terminamos aquí la presentación de la frase 1-2 construida a base de pies binarios.

## B) PIES TERNARIOS

### **1 ≡ 2, 3 + 6 x 8**

La misma combinación del capital monopédico con el caudal dipódico se produce en el orden ternario. Ahora es  $3 + 6 \times 8$ .

549-550). La precisión de las frases excluye la duda. De la primera reproducimos sólo cuatro frases; después sigue en  $6 \times 8$ . Fué escrita en  $9 \times 8$  con el primer pie en el alzar, pero desde el octavo compás (nuestro) adopta el  $6 \times 8$ . Este fragmento es pentatónico; si no se confirma la pentatonía en Italia folklórica, habrá

549) ITALIA. Sinigaglia, IV p. 13,  
Andante, ex  $9 \times 8$  an. y  $6 \times 8$ .



550) ITALIA. Sinigaglia, III p. 5,  
Allegro, ex  $9 \times 8$  pie an.



que pensar en casual omisión de los semitonos. La segunda melodía tiene un claro fraseo a pesar de las contracciones parciales del pie. Fué escrita por el colector en  $9 \times 8$ ; quedó afuera el *re* anacrúsico y todo el primer pie.

Se ve nuevamente que la frase imperfecta se cultiva también en los dominios del pueblo. Estas formas de frase indican soltura en la concepción. Cuando una feliz combinación de altitudes eleva su entonación artística, se pueden colocar sin desmedro entre las de los más grandes compositores.

## RELACION 2 - 1

### A) PIES BINARIOS

$$2 = 1, 2 + 4 \times 8$$

Contraria a la relación 1 — 2, que acabamos de ver, es la 2 — 1. En ésta el capital de dos pies va en primer término, y el caudal de un pie clausura la frase. Ya examinamos este tipo, producido por autores cultos, en la página 254 y siguientes. El compás sintetiza el 2 × 8 y el 4 × 8, siempre el menor adelante, aunque condiga mejor con el hecho la colocación del 4 en primer término. También se halla en las colecciones populares, sin frecuencia, por cierto.

551) HUNGRIA. Bartók, II p. 2,  
Allegretto, ex 3 x 4 t.



551). He aquí una muestra, a base de pies binarios. La singular combinación de valores — medio capital subdividido — no sería, teóricamente, recomendable para una externación clara. Sin embargo, las frases se definen con nitidez. Todo lo que podría decirse es que las semicorcheas son anacrúsicas. En este caso tendríamos la fórmula inversa, 1 = 2; pero no es así. La anacrusis es siempre muy breve; hemos dado ejemplos por centenares. Aquí se trata, simplemente de notas capitales dobladas. Cántense sin doblar: *do-do*. O dóblese el otro pie: *la-la, do-do* y se verá mejor. El colector omite el bemol en la armadura y lo pone antes de la nota; nos permitimos, otra vez, reponerlo.

## B) PIES TERNARIOS

### **2 ≡ 1, 3 + 6 x 8**

Ahora, en el orden ternario, se trata de la frase compuesta por la dipodia ternaria ( $6 \times 8$ ), en el capital, y la monopedia ( $3 \times 8$ ) en el caudal. El compás es la síntesis  $3 + 6 \times 8$ , siempre el menor delante; si es que no se prefiere invertir la colocación y poner el 6 en primer término para mejor correspondencia con el aspecto gráfico.

552-553). Los ejemplos populares que reproducimos, insignificantes desde el punto de vista de las altitudes son incomparablemente superiores a los cultos que analizamos en la página 263, como precisión rítmica. En la española el con-

552) ESPAÑA. Pedrell, II p. 5,  
ex 3 x 8 t.



553) FRANCIA. Trébucq, II p. 272,  
Saltante, ex 6 x 8 t.



flicto capital está espesamente urdido sobre las seis unidades, y el breve reposo es típico. La identidad de las fórmulas es casi completa, por lo cual sería imposible otra división de frases. La francesa, con sus cuatro ideas casi iguales — siempre nos referimos a la estructura rítmica —, tiene en los capitales un pie parcialmente contraído, que no oscurece el pensamiento, sin embargo. El peligro aquí consistiría en que tales contracciones anticiparan un reposo, pero las altitudes no lo autorizan. Cuando realmente ocurre eso, tenemos la frase inversa,  $1 \equiv 2$ .

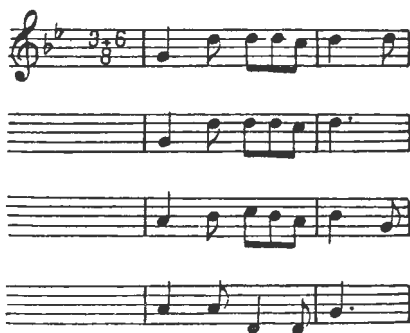
Como se ve, nuestro sistema es de una sencillez alarmante. El compás ya no es ahora cualquier trozo que contiene cualquier cosa en cualquier parte; ahora cada compás encierra una función lógica: conflicto el primero; solución el segundo. Y las líneas divisorias están indicando las dos notas grávidas, acentuadas o no, según el caso, pero decisivas para la comprensión.

554-555-556). Tres canciones con frases del mismo tipo de imperfección  $2 \equiv 1$ . En la española alternan los pies puntillados — *salteretto* le llaman los italianos — con algunas contracciones. Un caudal, con esa fórmula de pie, conserva su claridad femenina. En la francesa las contracciones parciales aparecen en primer término, tal como en las cultas 332-333). La austríaca nos muestra breve y rápida

554) ESPAÑA. Pedrell, II p. 164,  
Andante non tr., ex 3 x 8 t.



555) FRANCIA. Trébucq, II p. 140,  
La courante, ex 6 x 8 t.



556) AUSTRIA. Kohl, p. 240.  
Animato, ex 3 x 8 an.



anacrusis en todas las frases, todos los pies normales y dos caudas femeninas con rápido salto.

Desde el punto de vista del carácter, la francesa es típica de una escuela antigua cuyos restos se encuentran en Europa central, Iberia y América. En la última frase puede verse la incorporación de la dominante al curso melódico, muy característica de ese estrato. De esto hablaremos.

## RELACIÓN 4-2

### A) PIES BINARIOS

### **4=2, 4+8x8**

Nos falta, como se ve, la relación 2—4, el capital de dos pies y el caudal de cuatro. No hemos hallado ejemplos populares. Puede recordarse su estructura viendo el culto 334). La causa de su ausencia es siempre la misma: interviene en la formación de esta frase imperfecta un elemento de la frase más extensa y ésta es rara. Buscando mejor se hallará, sin duda, pero nunca abundarán las muestras.

Pasaremos, entonces, a la relación contraria, 4—2, compás 4+8x8, si se

557) ESPAÑA. Pedrell, II p. 61,  
Allegro, ex 2 x 4 t.



quiere poner siempre la cifra menor delante. El enorme conflicto de cuatro pies reposa en el discreto caudal de dos pies. Todas las observaciones hechas sobre las dificultades con que la corriente marcha a través de cuatro pies, valen, como es natural, para todos estos ejemplos. Curioso es que para documentar esta forma de frase en la música culta apenas hayamos dispuesto de un par de fragmentos, 335-336), en tanto las colecciones populares nos dan tres interesantes ejemplos. Es claro que esta cantidad es insuficiente para dar por establecida la forma. En ningún momento debemos abandonar la idea de que son simples deformaciones sin más realidad que su dudosa representación gráfica.

557). Esta canción española se inicia remansando altitudes en ancha contrac-

ción, pero adquiere vitalidad en seguida y, una vez consumidos sus cuatro pies en esperanzada marcha, cae brevemente en cerrada cauda femenina. Es como si después de atravesar el desierto nos conformáramos con una copita de agua. Fórmulas semejantes se yuxtaponen hasta la terminación del período. Los calderones hacen muy sospechosa su autenticidad formal.

558) ESPAÑA. Pedrell, II p. 68,  
Larghetto, ex 2 x 4 t.



559) ESPAÑA. Pedrell, II p. 73 bis,  
ex 2 x 4 t.



558-559). La primera es un interesante modelo. Los pies contraídos no se oponen a la entera claridad del discurso. La marcha es sostenida y los reposos inequívocos. La segunda, con remansos más amplios, deja correr sus frases también con nitidez. Por dos veces articula anacrusis internas y termina con una idea que percute las ocho notas en el capital, magnífico esfuerzo.

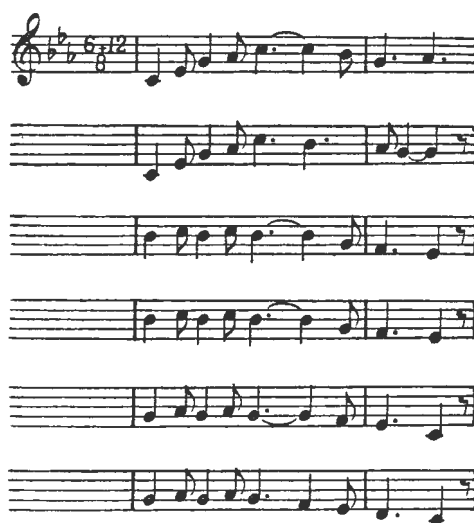
## B) PIES TERNARIOS

### **4 ≡ 2, 6 + 12 x 8**

Cuando llegamos a este punto en el análisis de la música culta (pág. 266), tuvimos que limitarnos a decir que no encontramos un solo ejemplo de la relación 4 — 2 en el orden ternario. Las colecciones populares concurren a llenar aquel claro, según parece.

Tenemos nada menos que el capital máximo, de cuatro pies ternarios, doce unidades simples,  $12 \times 8$ , ligado al caudal de dos pies,  $6 \times 8$ .

560) ESPAÑA. Pedrell, I p. 31.  
Ben Moderato, ex 6 x 8 t.



560). Esta canción española parece dar la formá que tratamos. Tal como se comporta, y como está escrita es, sin duda, la muestra que necesitamos. Las frases corren a todo lo largo sin que las altitudes claudiquen, a pesar de las contracciones, hasta que verdaderamente llega el punto caudal; pero no es difícil que los estacionamientos del tercer y cuarto pies se deban a prolongaciones no formales sino expresivas. En este caso habría una distensión en el tercer pie. Vuelto a su ex forma, nos daría un capital de tres pies ternarios ( $9 \times 8$ ). Sea lo que fuere, ahí queda, al menos, como expresión gráfica de esta rarísima imperfecta.



## RELACION 1-3

### A) PIES BINARIOS

$$1=3, 2+6 \times 8$$

El lector puede recordar lo dicho con respecto a esta relación volviendo a la página 267. Se trata de un maridaje desproporcionado. El modesto pie de corcheas forma todo el conflicto capital, como en el  $2 \times 8$  y como en el  $2 + 4 \times 8$ ; pero su cauda no tiene un pie, ni dos, sino tres. Al pequeño capital se le añade un enorme caudal de  $6 \times 8$  binario.

La existencia real de una forma como disponibilidad mental del creador sólo puede establecerse en presencia de un número suficiente de hechos. Dos o tres casos aislados pueden ser coincidencia de procesos deformativos. En la música culta es muy probable que la relación 1—3 sea una forma de externación auténtica, pero ahí se justificaría por la densidad de la trama armónica; es decir, que el largo vacío que subsigue al breve enunciado capital, pudo ser requerido, al principio, por réplicas o ecos de las voces inferiores, y por una extensa fórmula de acompañamiento armónico, después, hasta que su circulación en el ambiente la hubiese entregado al compositor-oyente como simple fórmula melódica. Pero en la música popular la explicación armónica es más difícil, la deformación espontánea más común y la deturpación por los colectores nada extraña. Hay que tener en cuenta, además, una posible influencia culta reciente en el ambiente popular.

La explicación armónica es más difícil, pero no imposible en ciertos canciones. En Sudamérica, por ejemplo, aparece la fórmula  $1 \equiv 3$  con entera constancia en algunas especies coreográficas. A su tiempo trataremos de explicarla por la influencia del acompañamiento que la guitarra rasguea a base de fórmulas rítmicas fijas. Esto podrá decirse de tal forma en otros países, siempre que dicho instrumento y técnica de ejecución estén en uso; pero como los colectores han descuidado la indicación de esos detalles, no tan indiferentes como les pareció, carecemos de la información necesaria para determinar la vitalidad oral de la forma en cuestión.

Sobre la deformación espontánea de los cantores y sobre la deturpación de los colectores volveremos más adelante.

561-562). Presentamos estas dos canciones 1 — 3 sin la seguridad de documentar con ellas la existencia general de la forma.

La frase 1 — 2 es indudable, tanto en el ambiente culto como en los dominios del pueblo. Leyendo estas melodías 1 — 3 se comprende la facilidad con que un simple exceso en la prolongación del caudal, de origen puramente expresivo, haya podido inducir al colector a darles en la notación valor real. Mucho más firme que la española parece la italiana, pero no basta, como único ejemplo para dar

561) ESPAÑA. Pedrell, II p. 36,  
ex C an.



562) ITALIA. De Meglio, I p. 121,  
Andante mosso, ex C an.



por establecida la forma. Nótese los calderones en la española; quiere decir que el cantor prolongó la cauda más de lo escrito.

Creemos haber proporcionado a la fraseología numerosas soluciones, pero es claro que muchas veces apenas hemos podido llegar a un modesto planteo de nuevos problemas.

Por lo pronto, la contrapueba de la relación inversa, 3 — 1, que fué posible en la música culta (v. pág. 271), no se puede ofrecer aquí por falta de ejemplos. No sé si existirán.

## RELACION 2 - 3

### B) PIES TERNARIOS

### **2 ≡ 3, 6 + 9 x 8**

Cuando tratamos las relaciones imperfectas en la música culta nos faltaron ejemplos netos del fraseo regular de 2-3 y su inverso 3-2. Quedaron como posibilidades teóricas.

Ahora encontramos en las colecciones populares un ejemplo de frases 2 = 3 en sucesión regular hasta completar el período. Parece raro, y lo es; porque no se dió en la música culta y porque no lo hallamos tampoco en el orden binario.

563) ITALIA. Favara, p. 39,  
Largo, ex 6 x 8 an.



563). La encontramos «escrita». Dos pies binarios llenan el capital; luego una blanca con puntillo y dos figuras más completan un caudal de  $9 \times 8$ . Otra vez la sospecha de una «prolongación expresiva» traducida en valores reales; otra vez los calderones en dos frases indicándonos que la prolongación fué mayor. ¿Existe esta combinación? La falta de ejemplos en número satisfactorio y las circunstancias enunciadas hacen difícil la afirmación.

## RELACIÓN 3 - 2

### A) PIES BINARIOS

$$3 = 2, 4 + 6 \times 8$$

Tampoco hallamos en la música culta una serie de frases 3-2 completando períodos regulares. Apareció esta forma luego, en combinación con otras distintas, según vimos en los ejemplos 348 y 349.

Como en los casos anteriores y por las mismas razones, no podemos asegurar su existencia aún en presencia del ejemplo que encontramos en las colecciones populares.

564) ESPAÑA. Pedrell, I p. 150,  
ex 3 x 4 y 2 x 4 alternados.



564). Pedrell toma esta melodía de la colección de Rodríguez Marín. Por expresa convicción del notador alternan en ella el capital de tres pies binarios, con indicación de  $3 \times 4$ , y el caudal de dos, con indicación de  $2 \times 4$ . Como escritura es un audaz acierto del colector. La forma  $3 = 2$  se perfila netamente. No hay, por lo menos, deformación producida por incorrecta notación. Sin embargo, no parece fácil admitir que se trata de un molde en uso. Falta en la música culta, así, en el fraseo regular; y falta tanto en el orden binario como en el ternario. En la música popular se encuentra solamente a base de pies binarios.

Es probable, en fin, que el cantor haya reducido la cauda y anticipado el ataque de la frase siguiente. Nosotros formularemos la teoría de todos los casos anómalos en la parte dedicada a la deformación en la música popular. Quede, entonces, una decisión sobre la frase 3-2 en espera de posible confirmación. Los colectores instruidos en nuestro sistema y conscientes de estos problemas podrán mañana aportar los elementos de juicio que ahora nos faltan.

El fraseo *regular* se produce cuando todas las frases que integran el período tienen la misma extensión. Ahora, que tratamos de la frase imperfecta popular, acabamos de ver el fraseo *regular* de imperfectas. Pasemos a otro capítulo.

## FRASEO IRREGULAR DE IMPERFECTAS

Sabemos en qué consiste porque lo definimos al considerarlo en la música culta (pág. 277): frases imperfectas de distinta forma se suceden hasta integrar el período.

A mi ver, estas combinaciones revelan una gran independencia de concepción. No sin sorpresa las hallamos en la música popular. Y es indudable que su existencia se debe a primores de creación y no a errores o deformaciones. Con toda seguridad, la frase 1 — 2 y la frase 2 — 1 pertenecen legítimamente al patrimonio popular

565) FRANCIA. Trébucq, II p. 174,  
ex 2 x 4 an.



europeo. Se encuentran también en el ciclo de las *Altas culturas*, comienzos de la etapa mensural. Nada de extraño tiene que esas dos frases imperfectas aparezcan mezcladas, dentro de un mismo período, en los cancioneros populares. Son, por otra parte las dos únicas que se presentan en el fraseo irregular de imperfectas. Lo cual confirma nuestras dudas sobre la existencia oral de las imperfectas 4 — 2, 1 — 3, 2 — 3 y 3 — 2, que acabamos de ver «escritas».

565). He aquí una canción francesa en que aparecen, alternandó, la frase 2 = 1 con la frase 1 = 2. Las negras de los compases primero y quinto son contracciones, es decir, que contienen en sí el par de corcheas. No debe inducir a confusiones la terminación; es una cauda femenina con *fa* intermedio.

Como forma es exactamente igual a la melodía de Beethoven que reprodujimos y comentamos en la página 277. Entendamos; la forma es igual, es decir, el tamaño de cada frase y su lugar en el período. Son distintas las «fórmulas» de cada frase.

566). De más eficaz aspecto, por la normal presentación de los pies, son estas dos canciones. La española nos muestra, en primer término, la forma  $1 = 2$ , y después la forma  $2 = 1$ ; con un retorno a la primera termina el semiperíodo de tres frases.

567). Canción rusa. Combina como la anterior, pero con la forma  $2 = 1$  en primer lugar y la  $1 = 2$  después. Procede por pares. Vale la pena volver páginas hasta el ejemplo 347), un andantino de Kücken, que presenta la misma combinación.

Esta melodía es interesante y bella. Tiene mucha parte en su belleza la combinación fraseológica en que se presenta. Su carácter la distingue. Pertenece, sin duda, a una «escuela» antigua, pues el movimiento particular de sus altitudes, por sobre toda coincidencia de forma, la aproxima a otras de igual procedencia. Es decir,

566) ESPAÑA. Pedrell, I p. 49,  
Andante, ex 3 x 4 an.



567) RUSA. Möller, p. 24,  
Allegretto, ex 2 x 4 t.



que siendo rítmicamente semejante a la melodía 347), carece por completo de relación genética con ella; en cambio, a pesar de su enorme diferencia formal con la rusa 469), se comprende en seguida que ambas son hermanas, que ambas forman parte de un mismo cancionero. Esta analogía decide la unidad de origen. En este caso se trata de dos canciones rusas, pero a la misma conclusión deberíamos llegar si una y otra hubieran aparecido en lugares separados por grandes distancias. Sólo se exigiría, en tal caso, cierta cantidad de paralelos.

Al examinar la 469), después de haber oído la 567), parece que la última frase de aquella tiende a descomponerse en dos. Esto se debe a que ambas emplean semejantes tópicos melódicos. Sin embargo, los mismos tópicos están en distinta función estructural, y aquella es  $8 \times 8$ .

Hemos visto la combinación  $1 - 2$  con  $2 - 1$  en el orden binario; veámosla en el ternario.

568). Esta canción francesa nos da, en primer término, la frase  $2 \equiv 1$ , y en seguida su inversa, la  $1 \equiv 2$ . No obstante el remanso de la negra *si*, la corriente no se interrumpe hasta tocar el *do*. La segunda frase es inequívoca, con su ancha

568) FRANCIA. Trébuçq, II p. 250,  
ex 9 x 8 anacrúsico.



cauda femenina. Continúa por pares. Mediante una repetición conclusiva de las frases tercera y cuarta, forma un período de seis.

Comprobamos, en fin, que el fraseo irregular de imperfectas se produce también en los dominios del pueblo.



## EL PERÍODO MIXTO

(PERFECTAS MÁS IMPERFECTAS)

Los períodos populares analizados hasta ahora estaban formados o por frases perfectas o por frases imperfectas. Al parecer, se da también en la música popular la combinación de perfectas con imperfectas en la misma melodía. Por tal alternativa tenemos el «período mixto». Ya vimos sus ejemplos cultos en el párrafo de la página 281.

Son esos períodos producto de la máxima libertad de articulación, dentro del orden mensural, y al concebirlos se llega a las fronteras mismas de la música no medida, esto es, «no verso», no regular, sin retornos simétricos, como en la etapa primitiva, como en la etapa actual de vanguardia. Coincidencia de extremos, de

569) FRANCIA. Trébucq, II p. 227,  
ex 2 x 4 y 3 x 4.



570) ITALIA. Gialdini, p. 171,  
Allegro, ex 5 x 4 an.



distinto sentido, no obstante, porque la moderna lleva entrañado el ciclo en que predominaron simetría y proporción.

Al enfrentarnos con los hechos populares nos amenazan, más peligrosas que nunca, la posible incorrección de la escritura y la posible deformación oral. Nuestro avance se torna cauteloso e inseguro.

569). Frase 1 = 2 con anacrusis, es seguida por otra 1 = 1, con *sol* anacrúsico para la tercera frase; es decir, se mezclan la imperfecta con la perfecta. Hay conciencia de la irregularidad en el colector, pues empieza con las tres corcheas en 2 x 4 y pasa a 3 x 4, alternando después.

570). La primera frase es 1 = 1; la segunda 2 = 1, con *mi* femenino que debe

cortarse un instante para neutralizar la tendencia a adherirse a la frase siguiente que tiene la altitud de dicho *mi*.

También aquí el colector se esmera en la notación: compás de  $5 \times 4$ , primer pie anacrúsico, todo un compás hasta antes del *sol* negra.

571-572). La *Marche de nocte* (*Bien marqué, dans un caractère très rustique*), recogida por Tiersot, da tres frases de distinta forma en el semiperíodo (repetido):  $2 = 1$ ,  $1 = 2$  y  $1 = 1$ . La continuación, no reproducida, se regulariza en  $2 = 2$ . No sabemos si la adopción del compás único ha modificado algún valor. Se siente la tentación de unir, por ejemplo, las dos primeras frases en una sola  $4 = 2$ ; creo que no. El pensar musical se produce en formas breves. Esto es algo que se ve claro en toda nuestra obra. Hay, sí, frases largas, pero son verdaderamente excepcionales.

571) FRANCIA. Tiersot, p. 58,  
Marche..., ex  $2 \times 4$  t.



572) ITALIA. Erk, p. 19,  
Moderato, ex  $2 \times 4$  an.



Las dos más cortas se hallan en gran cantidad en todas partes; las dos largas apenas aparecen. Cuesta mucho trabajo encontrar ejemplos, y los que se encuentran son casi siempre tortuosos y equívocos. Cuando se trata de combinaciones y, por añadidura populares, es muy seguro que se trate de frases pequeñas.

La canción italiana presenta  $2 = 1$  seguida de  $1 = 2$ ; vuelve a la forma anterior, y alcanza el final mediante dos frases  $1 = 1$  seguidas de otra  $1 = 2$  que reafirma la conclusión. La segunda frase irrumpe con carácter de estribillo. De esto hablaremos más adelante.

Vemos en esa canción tres frases distintas. La fórmula de compás  $2 + 4 \times 8$  abarca, sin embargo, todos sus compases. Puede ocurrir, a la inversa, que un modesto par de frases imperfectas requiera cuatro signos distintos. Por eso decimos que nuestro sistema tiene un compás para cada frase hasta que llegan las combinaciones. Aquí se acaban las fórmulas numéricas. Un solo cifrado debe servir para muchas

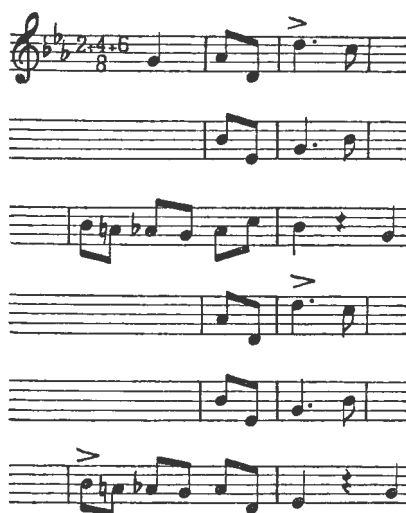
combinaciones distintas. No olvide el lector que nuestra indicación de compás es una concesión a los lectores músicos; nuestro sistema no necesita ninguna indicación de compás. El compás, en el sentido tradicional, no existe para nosotros.

573). No sabemos si esta canción es popular. El colector da un nombre, Au-

573) ALEMANIA. Weinhardt, p. 46,  
Andante, ex 3 x 4 an.



574) ALEMANIA. Erk, p. 124,  
Adagio, ex 3 x 4 an.



575) ESPAÑA. Pedrell, II p. 85,  
Allegretto, ex 2 x 4 t.



berlen; ignoramos si es de un compilador, de un armonizador, de un creador. Aunque pesada, parece anacrusis la nota inicial. Dos frases  $1 = 2$  inician; cierra el semiperíodo una tercera frase en  $6 \times 8$  binario. Repite la misma combinación, y hay después una séptima frase no reproducida aquí, conclusiva, también en  $6 \times 8$ .

574). Vale para ésta lo dicho sobre la anterior.

Una alternativa semejante vimos al tratar de la deformación en la música culta, ejemplo 415), pero allí interpretamos la frase larga como una contracción de dos breves. No tenemos ahora las mismas razones.

575). Este ejemplo está escrito con negras. Recuérdese que hasta aquí preferimos los de corcheas. El primer pie de negras está subdividido totalmente y el segundo a medias; reposo en dos negras. Imperfecta, pues, dos pies en el capital, uno en el caudal:  $2 = 1$ . Esta fórmula numérica se refiere a los pies; por lo tanto se aplica a cualquier unidad simple.

Segunda y tercera frases  $1 = 1$ . Un calderón hace sospechar mayor extensión. ¿Alguna prolongación puramente expresiva? El segundo semiperíodo reproduce la alternativa. Al final, la nota inicial *mi* anticipa su aparición, aprieta la cauda *fa-re* (que toma dos negras en la segunda frase) y ocupa el lugar de la anacrusis creando semiacefalía.

Siguiendo el plan desarrollado al tratar de la música culta, llegamos al final. Hemos visto cómo las formas empleadas por autores ilustrados se reproducen en los dominios del pueblo, con las excepciones y reservas enunciadas.

Un capítulo final dedicado a la *frase mixta* (pies binarios alternando con pies ternarios) no cabe aquí porque los ejemplos populares son sospechosos de deformación.

## FORMAS COMPUESTAS



## MOTES Y ESTRIBILLOS

Se encuentran en la Edad Media — no importa aquí cómo ni desde cuándo — diversos sistemas líricos cuya característica común es la irrupción de estribillos o refranes o motes y hasta coplillas antes, entre o después de las estrofas principales o intercalados en sus versos. Estos refranes, que generalmente se repiten con o sin variación, pueden tener igual o distinto metro que las estrofas.

La historia de la literatura romance halla muestras de esos sistemas en sus más antiguos documentos. Hoy los encontramos en Iberoamérica vivos en el ambiente folklórico y de tal modo difundidos y en tal medida ricos, que no parece difícil admitir su predominio en el período colonial. De sus características americanas debo ocuparme con detención y abundante material en otro tomo de esta obra. Mientras, daré algunos ejemplos para ilustrar el punto que ahora desarrollo.

Cuartetas octosílabas con estribillo inicial, luego intercalado, españoles del siglo xv:

*¡Ay, ay, ay, qué fuertes penas!*

*¡Ay, ay, ay, qué fuerte mal!*

Hablando estaba la reina

en su palacio real

con la infanta de Castilla,

princesa de Portugal:

*¡Ay, ay, ay, qué fuertes penas!*

*¡Ay, ay, ay, qué fuerte mal!*

Allí vino un caballero

con grandes lloros llorar:

«Nuevas te traigo, señora,

dolorosas de contar:

*¡Ay, ay, ay, qué fuertes penas!*

*¡Ay, ay, ay, qué fuerte mal!*

etcétera.

Como se ve, la copla y el estribillo tienen el mismo número de sílabas.

El siguiente, también español y antiguo:

*Aunque más os quiera*

*mis males contar*

*no me dan lugar*

— 474 —

Aunque tenga atrevimiento  
de deciros mi tormento,  
recelos del escarmiento  
de poderos enojar  
*no me dan lugar*

Cuando llego más osado  
a deciros mi cuidado,  
el corazón de turbado  
de un medroso recelar  
*no me dan lugar.*  
etcétera.

Llamo la atención sobre la diferencia de la medida entre los versos del estribillo y los de las estrofas.

Una canción folklórica francesa (Trébuçq I, p. 237):

— Ouvrez la porte, ouvrez,  
Ouvrez, la mariée,  
*E loun la réra.*  
Ouvrez, la mariée  
*E miroun fa!*  
— Comment pourrais-je ouvrir.  
Dedans mon lit couchée.  
*E loun la réra,*  
Dedans mon lit couchée,  
*E miroun fa?*

En que el metro de los estribillos no es igual al de la copla (que repite un verso).

En fin, una canción argentina, en la cual, cada dos versos de la copla octosílaba, aparece un estribillo de medida menor.

No porque me oigas cantar  
Digas que vivo contento  
*Por vos negrita*  
*Llorando andoy*  
Por adentro y por afuera  
De penas vivo cubierto  
*Por vos negrita*  
*Llorando andoy.*

Vamos a esto: cualquier cambio en la medida de los versos supone el correspondiente cambio en la medida de la frase musical.

Tenemos que prever, entonces, al analizar la música popular, la aparición de frases o breves períodos completos de distinto tamaño. Ya hemos sugerido que la alternativa de frases largas y breves en la música culta pura, acaso proceda, en parte, de ese sistema lírico antiguo. Ahora vamos a ver esos cambios de medida en los cancioneros populares, procedan o no directa e inmediatamente de motes y estribillos.



576). Examinemos esta melodía. El análisis revela la yuxtaposición de dos períodos de diferente tamaño: el primero es dipódico y el segundo monopédico. Al

576) ESPAÑA. Pedrell, II p. 13,  
ex 3 x 8 an.



observar su texto comprobamos que también él presenta el correspondiente cambio de metro:

Si te preguntan ¡quien vive!  
reponde con entereza:  
Estudiantes montañeses  
los de la poca vergüenza.  
Con ese garbo  
que lleva usted,  
la borrachera  
le está muy bien.

Naturalmente, el colector o no vió o no hizo caso de la diferencia. Adoptó, pues, un compás único para ambas formas.

Después de nuestra crítica al compás tradicional y de todo lo dicho en las partes anteriores sobre las consecuencias de una división incomprensiva, el lector se ha familiarizado con las anomalías gráficas. En este caso el cuarto caudal, compás octavo, ha sufrido una reducción y es visible la causa. Resulta curioso observar cómo la alteración de dicho compás se repite en las formas compuestas, según se verá en los ejemplos que siguen. No nos detendremos ahora; este punto será tratado concretamente en capítulos especiales de la cuarta parte.

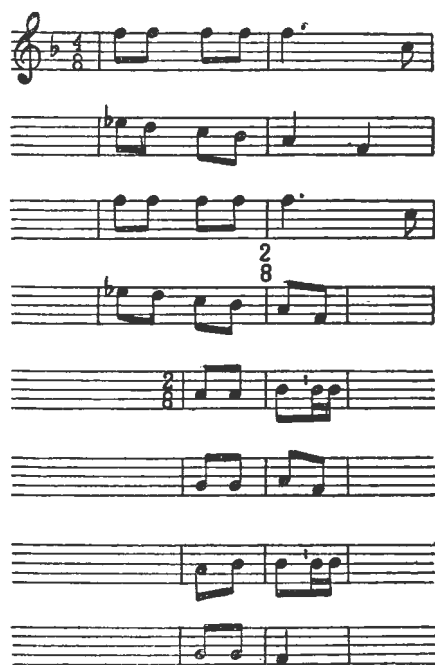
577). Pedrell considera popular o de carácter popular el tema de esta canción. Procede de una tonadilla de Laserna. Es lo mismo para el caso. Yuxtapone dos formas distintas: una dipódica binaria y la otra monopédica.

El examen del texto corrobora el análisis musical:

Aunque soy chiquilla  
si topo un marido  
tendré de él cada año  
dos o tres chiquillos.  
*tumba y le*  
que me voy contigo  
*tumba y le*  
que luego me iré.

Las semicorcheas anacrúsicas del estribillo absorben las dos primeras sílabas de los versos correspondientes sin alterar la medida musical del  $2 \times 8$ . Hay, a la inversa, casos en que el texto es regular y el cambio de forma persiste en la melodía.

577) ESPAÑA. Pedrell, IV p. 109,  
ex 2 x 4 t.



578) ITALIA. De Meglio, p. 35,  
ex 6 x 8 an.



El autor adoptó el compás de  $2 \times 4$  para toda la melodía. Tuvo que cortar el caudal cuarto para ubicar el pie siguiente como anacrusis, que no es. Hay que tener cuidado, sin embargo, porque muchas veces es el propio cantor popular quien hace la reducción.

578). Una canción italiana también con dos formas. El primer trozo es  $2 \equiv 1$  y  $1 \equiv 2$ , muy interesante; el segundo  $1 \equiv 1$  regular. También aquí, y por la mis-

ma razón que en la melodía anterior, el colector reduce el cuarto caudal. Necesita terminar en el «tiempo fuerte».

El texto reproduce el cambio que el análisis comprobó en la melodía:

Non pozzo chiú Nennella starme zitto  
ch'ardé me sento 'n core fitto fitto  
votate a me,  
azzeccate cà,

Los dos primeros versos, endecasílabos, han sido seccionados para cubrir cuatro frases musicales. En música es común la frase corta; en poesía el verso largo. Es absolutamente usual poner a cada verso largo dos frases musicales, desde la Edad Media hasta hoy, en el ambiente popular y en el ambiente culto.

579) ESPAÑA. Pedrell, I p. 29,  
Larghetto, ex 6 x 8 pie an.

The musical score consists of eight staves of music. The first two staves are in 3/8 time, and the remaining six staves are in 6/8 time. The melody is written in a single voice line. The first two staves show a sequence of notes with a 3/8 time signature. The third staff has a '6' above it, and the fourth staff has an '8' below it, indicating the change to 6/8 time. The rest of the score continues in 6/8 time. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Una poesía regular puede marchar de acuerdo con una melodía de dos formas, por simple alargamiento de los valores. Aquí el texto no presta su colaboración al análisis. No importa. Diremos y repetiremos siempre que nuestro sistema es específicamente musical; en la música misma halla los elementos necesarios para sus determinaciones. Si el texto coincide, como en los casos anteriores, muy bien, y si no coincide, lo mismo da. Sólo en casos de manifiesta ambigüedad musical puede interesar el examen del texto.

579). He aquí una melodía que, a pesar de tener estrofas poéticas regulares, descubre dos formas distintas, una de  $3 \times 8$  y otra de  $6 \times 8$ . Como de costumbre, el colector no advierte la duplicidad y adopta el compás único. Para agravar el

error se le ocurre, porque sí no más, dejar todo el primer pie, *do-si-la*, en el alzar y así consigue deformar el cuarto caudal, que aparece duplicado.

La razón por la cual versos de igual metro coinciden con frases de distinta extensión salta a la vista. Los versos son de seis sílabas:

Estando cosendo

y las frases musicales tienen, más o menos seis notas, prietas en el período estrecho, alargadas en el ancho.

580). Plácida estrofa simétrica. En la cuarta frase el irremediable corte producido por la adopción del compás de  $2 \times 4$ . O por reducción del propio cantor popular. Terminado el período, irrumpe un estribillo musical más estrecho.

580) ITALIA. Sinigaglia, p. 10.  
Andantino, ex  $2 \times 4$  t.



581) ESPAÑA. Pedrell, II p. 18,  
ex  $3 \times 4$  an. y  $3 \times 8$  t.



581). En esta melodía ocurre al revés: la forma pequeña aparece en primer término. El colector emplea el  $3 \times 4$  para la estructura  $1 = 2$ , y como prefiere dejar el primer pie en el alzar, tiene que añadir un silencio de negra en el cuarto compás. Ahora se presenta la forma  $2 \equiv 1$  y el colector adopta el compás de  $3 \times 8$ .

Musicalmente es eso. El texto confirma nuestro análisis:

Salga el toro  
Salga el toro  
Salga el toro  
del toril.  
Salga el toro  
Salga el toro  
Que lo quiero  
ver morir.

Es mi Manuela tan tonta,  
cuando salgo a torear  
Que se piensa la tontona  
Que el toro me ha de matar.

La teoría tradicional desconoce las formas. Así se explican muy bien todos los trastornos de la notación. Muchas veces ha ocurrido exactamente lo mismo con la poesía. El desconocimiento de las estructuras estróficas ha producido, con frecuencia, incorrecta presentación gráfica de los versos.

582). Anchas frases regulares; después de la cuarta irrumpe un estribillo de curiosa estructura  $1 = 2$ , anacrúsico y con cauda femenina. Otra vez el colector, como si obedeciera a una consigna, acorta el cuarto caudal. Adoptó el compás de  $3 \times 4$ , y es claro que no puede hacer el cuarto reposo de tres porque se le ocurre que el breve capital del estribillo es anacrusis de algo, y tiene que hacerle lugar en el descanso de la frase anterior. El estribillo tiene otras dos frases como las reproducidas aquí; al final se ve obligado a añadir el «tiempo» del refrán que metió en el cuarto compás de la copla.

582) ESPAÑA. Pedrell, II p. 75.  
ex 3 x 4 t.



Musicológicamente, se trata de una canción con dos formas. Basta el sentido musical para afirmarlo. Si hallamos correspondencia en el texto, mejor, no para nosotros, sino para el lector escéptico.

Efectivamente, la poesía también presenta dos formas:

Si porque te quiero, quieres  
Que yo la muerte reciba  
Cúmplase tu voluntad;  
Muera yo porque otro viva.  
    Qué guapa vienes,  
    qué bien está  
    la saya verde  
    y el delantal.

Quiere decir que el texto confirma el análisis musical. Advertimos al estudiante que, al frasear, nunca debe someterse a la poesía. La consultará después, sólo en el caso de que el sentido musical sea dudoso.

583). Al examinar esta canción nos encontramos con que, después de la tercera frase de un período regular, aparece una pequeña idea que rompe la estructura común. Los estribillos breves se presentan en distintos lugares y con diferentes efectos. El análisis del texto nos muestra aquí cómo, unas veces, el estribillo se aprieta en los reposos sin destruir la simetría, y cómo, otra vez, obliga a crear una frase musical.

583) FRANCIA. Trébucq, II 73,  
Allegro, ex 2 x 4 an.



Con disposición gráfica coordinada por mí para seguir las frases musicales, véase la poesía:

M'ey fait un serviteur, *La déra*,  
M'ey fait un serviteur.  
Mon père n'en sait rien, *La déra*  
*déridéra*  
Mon père, ni ma mère.

Los dos primeros estribillos, ceñidos en los remansos caudales, rellenan el compás sin producir exceso de valores. El tercero, más largo, pide una frase, y obtiene la pequeña del 2 x 8. El colector pasa por alto el detalle.

Quedamos, por fin, en que un antiguo sistema lírico cuya característica principal es la intercalación de refranes o estribillos o motes o coplillas entre las estrofas fundamentales, sobrevive en el ambiente popular europeo y americano, y obliga a las frases musicales a estrecharse o ensancharse de acuerdo con las variantes del metro poético. Incomprendido por los colectores, condujo a inexactas notaciones. Prever su posible aparición en boca del pueblo y conocer las alteraciones de estructura que produce, significa acertar en la escritura y en el análisis.

CUARTA PARTE

LA DEFORMACION  
EN LA MUSICA POPULAR





## NOCIONES PREVIAS

Canciones deformes. — Dificultades para el análisis. — Reproducción y transmisión. — Cantor de conceptos; cantor de diseños. — Cancioneros vigentes. — Cancioneros exánimes. — Música a la deriva. — Perduración de los cancioneros. — Resultados de la transmisión.

Después de haber transitado pausadamente a lo ancho de una primera parte en que presentamos las formas en la música culta, dió el lector en una segunda dedicada a la deformación. Breve y sencilla parte. Admitido que la notación es insuficiente y que puede agravarse su defecto por inadecuado empleo de los recursos, era lógico imaginar que los compositores pudieran haber deformado sus propios pensamientos al escribirlos. Algunos ejemplos documentaron la exactitud del hecho, creo.

A través de capítulos complementarios, llegó el lector a una tercera parte dedicada a las formas en la música popular. En ella se demostró que el canto oral, lejos de producirse con arbitraria soltura, obedecía a un estrecho sistema de formas, y que esas formas eran exactamente las mismas de la música culta. Quedamos, al fin, ante una cuarta parte, ésta, en que examinaremos diversos aspectos de la deformación en la música popular.

Nosotros, que hemos tomado muchos centenares de canciones al dictado o de nuestros discos fonográficos, hemos comprobado que algunas melodías obtenidas por nuestra escrupulosa escritura, eran, sin embargo, asimétricas o, mejor, deformes, «rengas» — como suele decirse — con algo de menos o algo de más, extrañas, en fin, a las leyes de su propio cancionero. Nosotros, analizadores, hemos encontrado en las colecciones formadas por otros, muchas melodías como esas, deformes, inclasificables dentro de los órdenes conocidos. Y el estudioso que nos sigue con el propósito de consagrarse él mismo a fecundos análisis, ha tropezado o tropezará con ellas en el ambiente popular, y querrá saber por qué razón, si los cancioneros orales están sujetos a leyes de forma, el analista encuentra melodías deformes.

Digamos antes, que estos hallazgos son: excepcionales, si los cancioneros se conservan más o menos puros; frecuentes, si el cancionero está en disolución. Lo normal, lo regular, es la sujeción a formas, a pocas formas, fácilmente determinables porque se repiten. Pero hay melodías deformes, y tenemos que explicarlas.

La pérdida de las formas en la música culta se puede producir en el paso del pensamiento a la notación, solo riesgo y sola causa. También puede ocurrir al pasar de la notación a la intelección del intérprete, pero el defecto es transitorio y sólo documentable en algunos casos de versiones discográficas. Un mundo, sin embargo; comprobamos esos errores de intelección cada vez que oímos el piano de los aprendices.

La pérdida de las formas en la música popular es cosa más complicada. Las canciones tradicionales ruedan centurias por el mundo oral, sufriendo y luchando. Y nos llegan, al cabo, a través de la escritura tradicional; es decir, que en el último tramo de su trayectoria, les espera un nuevo agente de posibles deformaciones.

Dejemos para después la deformación por causa de la escritura y veamos la deformación en el campo oral.

La idea de *forma* debe entenderse aquí siempre en sentido amplio. Es claro que una melodía determinada presenta definidos contornos que merecían el nombre de «forma»; pero recuérdese que nosotros, para evitar confusiones, hemos llamado *fórmulas* a esas formas particulares, y que reservamos la voz *forma* para la clase, para la horma. Es decir, que una *forma*, por ejemplo, la dipódica binaria (compás de  $4 \times 8$ ,  $2 = 2$ ) puede abarcar numerosas canciones de fórmulas distintas. (Véase nota al pie en la página 53, y obsérvese que muchos capítulos nuestros, p. ej. el del  $4 \times 8$ , página 91, se refieren a *una forma* que ilustran decenas de melodías diferentes en detalle.)

La perduración de una melodía o, más ampliamente, de un cancionero, cuenta, en primer término, con la actividad sostenida de cada cantor por lustros o décadas. Un cantor canta veinte, cuarenta, sesenta años; y si es posible que durante medio siglo repita sin la menor variación el clisé inicial, puede ocurrir, y ocurre con frecuencia, que él mismo introduzca sucesivas modificaciones en la línea primitiva. En segundo término, la subsistencia del repertorio colectivo cuenta con la *trasmisión* de los cantores viejos a los cantores jóvenes. Estos vivificarán las canciones hasta su vejez y, al depositarlas, por su parte, en los aprendices de una nueva generación, darán al cancionero permanencia y verdadero carácter tradicional. Naturalmente, si las modificaciones pueden producirse en la propia mente de un cantor corriendo el tiempo, se comprende que los riesgos aumenten al realizarse la trasmisión de un cantor a otro. Aquí es oportuno distinguir, de acuerdo con nuestras observaciones, dos tipos de mentalidad que nos enfrentan con dos clases de cantores populares: el cantor de *conceptos* y el cantor de *diseños*. Es decir, el cantor para quien la canción es un esqueleto que puede ser externado cambiando detalles, y el cantor para quien la canción es un minucioso clisé de alturas y valores fijos.

El cantor de *conceptos* predomina en gran medida, y constituye la pesadilla de quien anota al dictado. Por mucha práctica que se tenga, no es fácil retener

siempre el período entero, para escribirlo, y es al pedir repetición cuando empezamos a tropezar con las modificaciones de detalle que el cantor introduce en las subsiguientes muestras. El cantor de *diseños*, mucho más raro que el anterior, repite con gran precisión, y es muy estimado del colector por eso.

No sé en qué medida cambia la proporción de uno u otro tipo de cantor en distintos grupos étnicos, pero he observado alguna diferencia según la naturaleza, función y vitalidad de los cancioneros.

En el ambiente popular, aún en la misma zona, en boca de los mismos cantores, hay cancioneros *vigentes* y cancioneros *exánimes*. Una diferencia de grado en la intensidad del cultivo. Los cancioneros *vigentes* suministran su repertorio de especies líricas y coreográficas a todas las reuniones sociales, reciben activo aporte de los creadores y preferencia de los cantantes; constituyen un estilo en plena efervescencia, simplemente porque son los cancioneros superiores de ayer que se mantienen en el ambiente culto o semiculto en las regiones adonde no llega el predominio del posterior estrato culto de las capitales. Los cancioneros *exánimes* conservan sus especies penosamente adheridas a circunstancias, menesteres o funciones diversas: utilitarias, como las canciones de cuna o de trabajo; rituales o propiciatorias, como los villancicos de navidad o las alabanzas; ocasionales, como los de ciertas fiestas anuales; de esparcimiento infantil, como las rondas o juegos; etc. Son estilos más antiguos, en decadencia.

Pero en todo caso, las canciones de unos y de otros, más o menos efervescentes, se transmiten, es decir, se modifican, se transforman, se deforman.

La canción, pues, resulta un boceto en devenir, *un conjunto de fórmulas en movimiento*, si se puede decir así. Y el cancionero mismo, en un plano superior, es igualmente un carácter en lenta o vivaz transformación. Vivaz, hasta consumarse en pocos años; lenta hasta la casi inmovilidad por espacio de siglos, según las circunstancias. Música a la deriva.

Tenemos que penetrar en el campo de esas sigilosas transformaciones; todo es en él inestable y resbaladizo. Nuestra personal experiencia conducirá al lector hasta donde sea posible llegar.

Estamós en la fiesta donde el cantor externa su repertorio para la danza o por efusión lírica; estamos en el lugar donde el cantor reproduce para uno o más oyentes que se entregan al puro deleite de oír; o cerca de la cuna donde canta la madre y escuchan las hermanas del niño; o en el acto donde el coro infantil entona villancicos de navidad; o ante el maestro que está enseñando a otro su repertorio. Asistimos a la *reproducción*, porque un cantor repite sus canciones antiguas, y a la *trasmisión*, porque otros cantores o aprendices están oyendo y reteniendo. Es difícil que los que oyen retengan las melodias del cantor después de una audición única, sobre todo cuando se han cantado muchas en tal ocasión. Pero la frecuencia

con que se reencuentran y oyen los mismos cantores de la misma zona en sus lugares de reunión social o de contacto, permite sucesivas repeticiones de las melodías en número suficiente para la trasmentalización.

Con frecuencia he hallado cantores que retuvieron o aprendieron, sin proponérselo, de quienes, por su parte, tampoco se proponían enseñar. Se trataba de niños o jóvenes que tenían el cantor en su propia casa: abuelos, padres, tíos, hermanos, vecinos o amigos íntimos de la familia. Algún día, años después, el joven siente inclinación por el canto y se encuentra en poder de un repertorio adquirido sin preocupaciones. Lo mismo ocurre a quien se vincula al cantor como simple acompañante.

Las canciones, en fin, son lanzadas al viento por los cantores viejos y los jóvenes las van a retener. La transmisión de una generación a otra, la perduración del cancionero, se está produciendo. Las canciones tienen cada una su forma, suma de altitudes y duraciones; ¿qué suerte correrán?

Podemos agrupar los resultados bajo los siguientes rótulos:

#### CONFORMACIÓN

CONSERVACIÓN  
RECREACIÓN — HIBRIDACIÓN

#### DEFORMACIÓN

OMISIÓN — ANEXIÓN — DISTENSIÓN — CONTRACCIÓN

Es lo que vamos a estudiar en los próximos capítulos.

La coincidencia de defectos en una misma melodía produce *deturpación*. La examinaremos después. En fin, la rotura de la simetría por causas análogas a las que en la música culta llamamos *recursos de composición*, será también considerada luego. Por último, trataremos la deformación gráfica, no popular.

# CONFORMACIÓN



## CONSERVACIÓN

Tenemos que intercalar consideraciones diversas con el objeto de distinguir, con la precisión posible, los hechos que significan deformación.

En los procesos que determinan la perduración de los cancioneros, no sólo hay casos en que nada se deforma, sino también casos en que la melodía pierde su estructura particular sin que resulte afectada, no obstante, su coordinación simétrica. Diremos ahora pocas palabras sobre los primeros.

Si la canción transmitida, cuando se reproduce de nuevo, mantiene intactos los valores y altitudes anteriores al traspaso, estamos en presencia de un caso de *conservación*.

El hecho de que un cantor mismo conserve intacta la melodía de una a otra audición ha sido comprobado por nosotros en la práctica. Hay cantores que nos han repetido la misma canción en igual forma con algunos días y hasta con un año de intervalo. Más raramente, hemos comprobado también la identidad de un cantar tomado dos veces a distintos ejecutantes, esto es, después de haberse producido la transmisión oral. Al examinar las melodías coleccionadas por otros, no podemos saber si estamos en presencia de versiones que han soportado el trance de la transmisión sin sufrir modificaciones. Para saberlo tendríamos que poseer idénticas versiones de la misma melodía tomadas en ocasiones diferentes. Y es sabido que los colectores ni reproducen canciones iguales ni indican los casos de repetición. No deja de ser interesante el dato, sin embargo, para conocer el índice de la conservación.

## RECREACIÓN

Hay grados de *creación*. Eliminada la *creación absoluta*, cuyo producto sería un ente extraño, sin nexo con la tradición y por lo tanto impensable e incomprensible, nos enfrentamos con la gama de la *creación relativa*, que es la única *creación*. Esta creación se produce, en el ambiente culto o en el ambiente práctico, cuando el músico combina fórmulas de otras melodías sin conciencia de cada uno de los trozos melódicos particulares a los cuales está tomando los elementos que combina. Esto es, que produce de acuerdo con las formas y normas vigentes en torno, ánima de todas las estructuras particulares. Cuando un creador, restringiendo su campo de aprehensiones, combina elementos de una época o una escuela o un autor determinados, la crítica dice que ha sufrido *influencias*; y cuando, inconscientemente, toma fórmulas de una melodía anterior, que la crítica reconoce después, se habla de *reminiscencias*.

En el campo oral la creación está siempre más cerca de los modelos inmediatos; su margen de audacias es más reducido que en el ambiente culto. Lo cual asegura la continuidad o perduración del carácter.

La *creación* es, esencialmente, una *modificación*, siempre y en todas partes. La originalidad tiene, con algo de nuevo, mucho de viejo no inmediato, de viejo desconocido en el ambiente. De la creación a la reminiscencia no hay más que una diferencia de grado: entre la reminiscencia y el plagio no hay más que la conciencia del hecho.

Fuera de la creación y de sus grados nobles inmediatos, nos enfrentamos con la aparición de melodías más o menos nuevas y distintas por simple alteración o cambio de su particular esquema anterior.

Una pérdida de la forma anterior particular de la melodía, puede resolverse en la adopción de otra forma distinta del mismo cancionero. Como un sistema tonal tiene generalmente más de una escala o varios modos de una misma escala y, además, varias formas de frase, la melodía puede abandonar su estructura y reenvasarse en otro de los moldes usuales del mismo sistema, ya en el orden tonal, ya en el rítmico, ya en ambos. Este movimiento de la canción que *cambia de casa sin salir de la ciudad*, significa también alteración de la forma anterior, pero la circunstancia de que se mantenga dentro de sus propios órdenes tradicionales nos obliga a distinguir su caso con el nombre de *recreación*.



Se sobreentiende que, al cambiar sus fórmulas particulares, esto es, algunas altitudes o duraciones, una melodía puede conservar su propia forma anterior y ser distinta, sin embargo, en mayor o menor grado. En estos casos es, también, *recreación*.

Una canción, cualquiera de las que registran los colectores, es, muchísimas veces, versión única. En detalles mínimos, ni el mismo cantor la reproduciría idéntica al día siguiente. En el estudio, no podemos generalmente acumular el número de piezas necesario para documentar los cambios de fórmulas de una misma canción. No importa mucho. Las melodías populares, especialmente las de los cancioneros en vigencia, son más bien *conceptos* de externación variable que clisés de contornos rígidos. Cuando hablamos de deformación nos referimos al padecimiento del *concepto* por lesión de alguna de sus líneas fundamentales visible en la alteración, en la destrucción de su forma.

En determinadas circunstancias, lo *tradicional* es el cancionero y no las canciones. Un cancionero puede conservarse más o menos intacto cien años sin una sola canción de tal antigüedad. Esto se explica porque el cancionero es un carácter, un estilo, suma de fórmulas y formas, conjunto de rasgos generales, superior e independiente con respecto a la individualidad cambiante y transitoria de cada una de las canciones que lo forman.

El simple cambio de detalles, en una melodía, no es propiamente recreación, sino *variante*, aunque, la suma de pequeños cambios pueda conducir a la recreación. *Una melodía ha sido recreada cuando las modificaciones se han producido en la medida necesaria para no suscitar en quien oye el recuerdo de las melodía precedente.* Claro está, en la identificación de la procedencia, el análisis va más lejos que el oyente despreocupado.

Las causas de la recreación son muchas, involuntarias unas, voluntarias otras. El recuerdo incompleto, la insuficiencia vocal, la torpeza en el manejo del instrumento o la influencia de sus características, la inclusión de tópicos de otras canciones similares, la adopción total o parcial de la otra voz del dúo o de alguna nota armónica, si hay armonía, etc., originan modificaciones involuntarias; las preferencias individuales, los alardes de virtuosismo, las exigencias de un texto distinto, etc., son causa inmediata de las modificaciones voluntarias. El cantor pierde contacto con la forma precedente, pero no produce deformidad. Cambia de modo, cambia de forma rítmica o reajusta nuevas fórmulas, siempre sin abandonar los órdenes propios del cancionero.

Hay, pues, recreación en el orden tonal y en el orden rítmico.

**RECREACIÓN POR CAMBIO DE ALTITUDES.** Ya hemos dicho que la simple sustitución de pocas altitudes no basta para que la recreación se produzca, pues no desaparece generalmente el recuerdo de la versión anterior. La suma de sustituciones introducidas en varios traspasos, sí engendra una melodía distinta, recreada.

584-585). Vamos a dar un ejemplo de recreación producida por el cambio de modo.

Julián Ribera nos dejó en su libro *Disertaciones y opúsculos*, tomo II, melograma de un villancico español que se cantaba en el Bajo Aragón. Está a la vista del lector.

Yo he recogido en la Argentina la versión que coloco a su lado. Me propuse no dar materiales míos para que nadie imaginara posibles arreglos tendenciosos, pero no hay riesgo aquí. Esta melodía es conocida en toda España y en toda la América hispánica, y ha sido anotada muchas veces por diversos colectores. El mismo Ribera compara la suya con otra versión que recogió Eleanor Hague (*Memoirs of the American Folk-Lore Society*, Nueva York, 1917).

Examinadas las dos canciones, ¿qué vemos? Que ambas son casi exactamente iguales, pero una está en *la menor* y la otra en *la mayor*. Ribera hace la misma

584) ESPAÑA. Ribera, p. 162,  
ex 2 x 4 tético.



585) ARGENTINA. C. Vega,  
Inédita.



observación. No demoremos más en decir que este eminente arabista y musicólogo valenciano fué el primer investigador que se planteó, más o menos rudimentariamente, los problemas de la transmisión y sus deformaciones. Estudioso de gabinete pero dotado de amplia y certera visión práctica, observó con agudeza muchos de los hechos que hallan más precisa ubicación sistemática en estos capítulos. Debemos a Julián Ribera un importante estímulo en este orden de investigaciones. Hemos recogido su visión de los problemas: «Las piezas de música popular — escribía —, sobre todo las que alcanzan gran difusión en el espacio y en el tiempo, suelen ir variando y alterándose, como todo objeto que se gasta con el uso.» (*La música de la Jota aragonesa*, Madrid, 1928, p. 24.) También para él fué gran escollo la insuficiencia de la notación tradicional.

Volviendo al paralelo precedente, vemos que se trata de un caso de recreación por cambio de modo. Para el oyente desprevenido que conozca una, la coincidencia pasará inadvertida. La segunda es una nueva canción, muy próxima, por cierto, a las «variantes».

RECREACIÓN POR CAMBIOS RÍTMICOS. Tampoco basta un cambio de pocas fórmulas para la recreación; es necesario que las modificaciones concurren de modo que no se reconozca la versión de que procede.

586). Vamos a aprovechar la canción precedente para documentar la recreación por cambio de ritmo mediante su cotejo con ésta.

Se trata del mismo cantarcillo, enormemente difundido, como hemos dicho. En esta concepción se superponen modificaciones de altitudes y de valores, pero surge

586) CHILE, Hague, p. 100,  
ex 6 x 8.



de la misma fuente, tiene el mismo oficio y análogo texto, y las diferencias se explican por numerosas versiones intermedias que poseemos.

Aquí ha cambiado la forma rítmica hasta pasar al otro orden: las anteriores están concebidas a base de pies binarios; ésta se presenta en pies ternarios. También hizo Julián Ribera esta observación.

Pero nadie crea que la recreación se documenta con los casos precedentes. Hemos dado ejemplos de correlación nada comunes, verdaderos hallazgos. Lo corriente no es el traspaso íntegro de la canción a otro modo o a otra forma rítmica, sino una serie de cambios de altitudes y valores, y hasta la sustitución de frases por otras que proceden de distintas canciones.

## HIBRIDACIÓN

La música culta moderna tiene un solo y único sistema general, pero no ocurre lo mismo en los dominios del pueblo. Es corriente que, en una misma zona, se encuentren juntos o superpuestos dos o más cancioneros de distinto sistema, origen, naturaleza y carácter. Cuando en una melodía se introducen notas extrañas a su escala o fórmulas rítmicas ajenas a las de su propio sistema, se da el caso que llamamos *hibridación*.

La hibridación es, en el fondo, una recreación; pero a diferencia de la recreación propiamente dicha, que toma elementos del propio cancionero, la hibridación acoge elementos de otro cancionero distinto y vecino.

La causa única de la hibridación es la formación del cantor en dos ambientes, es decir, donde conviven dos (o más) sistemas. El músico posee entonces dos idiomas musicales y entremezcla sus elementos al realizar sus rudimentarias combinaciones.

Cuando el cantor aprende una melodía tonal o rítmicamente extraña al sistema que predomina en su espíritu, el simple acto de reproducir ocasiona la hibridación. Esto es, que el cantor adapta o traduce la melodía extraña, en todo o en parte, a su lenguaje preferido. R. y M. d'Harcourt lo observaron en el ambiente incaico. Cuentan que un mendigo indígena, al reproducir una canción en boga, «bien que possédant l'intime conviction de chanter un air nouveau, apporté d'Europe par le dernier paquebot, avait ramené instinctivement la chanson dans les limites des cinq notes traditionnelles!» (*La musique des Incas...*, Paris, 1925, p. 131). Es decir, que había convertido en pentatónica una melodía europea moderna.

El caso referido se da en todas partes con gran frecuencia, pero no siempre se produce un traslado completo del sistema tonal extraño al propio. A la inversa, se da el caso de que el cantor introduce en una melodía de su sistema notas extrañas que proceden del sistema vecino influyente. De todos modos, los cambios no son numerosos. Las escalas de distinto sistema coinciden en muchos intervalos. Coinciden «prácticamente», esto es, librando a la tolerancia auditiva la eliminación de las pequeñas diferencias alimétricas de gabinete. Así, puede decirse que el desacuerdo entre las escalas se reduce a una, dos o tres notas a lo sumo. De modo que la hibridación tonal suele modificar apenas una o muy pocas altitudes. Conviene

señalar, además, que toda hibridación supone un grado de afinidad entre los cancioneros que se mezclan. Afinidad de estética y de medios. En caso contrario, la mente rechaza el influjo por incompatibilidad sensorial.

Es necesario tener presente que una melodía híbrida sólo es híbrida si conserva elementos de dos (o más) cancioneros distintos. Parece superfluo decirlo. Si el cantor incaico que redujo a cinco las siete notas europeas hubiera modificado también las fórmulas rítmicas y todos los tópicos extraños conforme a su propio sistema, el producto no ha habría sido híbrido sino incaico puro; recreación, entonces, no importa por qué clase de sugerencias. La hibridación es una adaptación incompleta.

La observación de R. y M. d'Harcourt nos presenta a un cantor que introduce en la canción extraña su sistema tonal. Se comprende que el indio dejó intactos los

587) ARGENTINA. C. Vega,  
Inédita.



588) PERÚ. Guzmán Cáceres, p. 29.  
Andantino, ex 2 x 4 t.



otros elementos alógenos, de lo contrario no habría sido posible a los observadores el reconocimiento del original. Pues bien; las alteraciones pueden producirse en otro sentido cuando un cantor introduce en la canción extraña su sistema rítmico.

Con un solo ejemplo vamos a documentar este aspecto de la hibridación.

587-588). Tomé a un cantor criollo, en Catamarca, la canción que copio a la izquierda. (Archivo fonográfico del Museo Argentino de Ciencias Naturales, D. 239). Por su parte, don Víctor Guzmán Cáceres recogió en el Perú, supongo que de boca indígena, la melodía que reproduzco a la derecha. (*Cancionero Incaico*, edición del Instituto de literatura argentina, Buenos Aires, 1929.)

La canción criolla tiene todas las características tonales y rítmicas del cancionero sudamericano colonial del Pacífico. Salvo la primera frase, que es un injerto, se trata en ambos casos de la misma canción. Pero he aquí que en la peruana todas las fórmulas ternarias de la criolla aparecen en el orden binario.

El indio, pues, oye la canción extraña y — en vez de reajustar el orden tonal,

como en el caso d'Harcourt — modifica el orden rítmico. Aquí debemos anticipar nuestra convicción de que los incas sólo conocieron y emplearon los pies binarios. A la inversa, el cancionero criollo «puro» es siempre ternario. Lo probaremos en otro tomo de esta obra.

Hablar de *hibridación tonal* e *hibridación rítmica* sería entrar en peligrosas sutilezas. En realidad, lo híbrido no existe sino para el observador extraño, para el analizador. El cantor no sabe que ha producido una mezcla. Sólo reforma lo que es rechazado por su espíritu; lo que acepta del cantar extraño está ya incorporado a su sensibilidad, y es suyo propio. Habla dos lenguas, aunque sea por sectores.

La hibridación no se reduce al «transporte» total o parcial de un sistema tonal a otro, de un orden rítmico a otro, porque los cancioneros pueden ser distintos aun dentro del mismo sistema tonal y rítmico. Y es que hay otros elementos de caracterización: la preferencia o exclusividad en el empleo de ciertos tópicos melódicos o determinadas fórmulas de pies o de frases o de períodos; la sujeción a ciertas marchas armónicas; el empleo constante de las terceras paralelas, en que canta la voz superior; la alternativa de solista y coro; el uso de instrumentos especiales y hasta las maneras de hacer (portamentos, melismas, gritos, etc.).

Las melodías que adoptan todos o algunos de los elementos de caracterización secundarios pertenecientes a otros cancioneros, son también híbridas.

## DEFORMACIÓN





## CASOS DIVERSOS

Dicho lo precedente, quedamos en presencia de la otra suerte posible: la deformación.

En la música culta, la forma pensada se establece rápidamente en la escritura, con estrecho margen para posibles deformaciones durante el paso de la mente del autor a la notación. En la música popular, la forma pensada o aprehendida no puede fijarse en la escritura porque la escritura es desconocida, y así queda suelta, flexible y desamparada a merced de todos los riesgos de la vida oral.

Sin embargo, la deformación no es frecuente; aparte de que los cambios suelen resolver en recreaciones o hibridaciones, la noción potencial de las formas ejerce una vigilancia continua.

En el ambiente práctico — sin escritura — no puede haber deformación tonal, a menos que admitamos que un cantor invente intervalos extraños a su escala, lo cual no es verosímil. La *forma*, en el campo tonal, es el esquema potencial ordenador de la escala. Cuando hay cancioneros de distinto sistema presionando por vecindad, el cambio de altitudes es hibridación.

La deformación popular, pues, se produce únicamente en el orden rítmico. Las formas son claramente visibles en nuestra escritura analítica; así, toda deformidad se advierte en seguida, por lo mismo que la vemos en poesía cuando faltan o sobran sílabas o versos enteros.

La deformación rítmica es una verdadera lesión a las formas propias del cancionero a que pertenece la melodía; una evasión sin retorno, cuya consecuencia inmediata es el afeamiento de la canción, desde el punto de vista tradicional del pueblo que la tiene en su repertorio.

Esta lesión o rotura sólo es visible para quien conoce las normas generales de estructura y, además, las limitaciones particulares que el cancionero en estudio revela por su constancia en acatarlas. Quiere decir que es previo el análisis de numerosas melodías de la misma procedencia. Hay que admitir, en principio, que los cantores populares se atienen a tales formas.

La deformación se reconoce generalmente con seguridad porque la melodía — escrita con precisión — no coincide con ninguna de las formas de su sistema. Algo le falta o le sobra.

Hay que tener presente que, en el mundo popular, cada cancionero tiene en uso un corto número de formas rítmicas de frase. Con frecuencia hallamos cancioneros que emplean únicamente los pies binarios o los ternarios; no los dos, como ocurre en Europa moderna. De modo que, una vez establecidas las formas de frase y de composición, no es difícil descubrir las deformaciones.

Las suertes de la deformación rítmica no son extrañas a la categoría del músico, del músico práctico. La recreación es casi siempre obra de un buen músico. Ha oído la melodía un número insuficiente de veces, o la ha olvidado en parte; en su espíritu la canción vive deturpada, pero cuando la realiza, cuando canta, sabe ajustarla a otra forma del sistema a pesar de las modificaciones de altura o ritmo con que substituya los puntos de recuerdo impreciso. El buen músico práctico rehace, además, o reajusta conforme a sus moldes tradicionales, la canción que le llega deturpada por la ejecución de un mal músico.

Nada de esto arguye contra la creación voluntaria, que es, en el fondo, una especie de recreación a base de todo el acervo tradicional.

La deformación es siempre obra de un mal músico popular. Seguramente por audición insuficiente la melodía oscila en su memoria, perdida la forma anterior; y sin esa forma, ni otra alguna, vacilante, saldrá luego, cuando la realice.

Pueden enunciarse, en general, las principales causas que, obrando sobre el músico, condicionan la deformación. Causas aparentes, por lo menos, pues ignoramos si actúan en la psiquis del cantor motivos más profundos.

Cuando el músico práctico no ha conseguido una sólida aprehensión de los moldes o formas, incurre fácilmente en la deformación si su recuerdo de la melodía recibida es insuficiente. Modifica las fórmulas rítmicas; hace reajustes o igualaciones simétricas abandonando mejores tipos; añade codas, ecos o sobrecadencias extrasimétricos; omite frases enteras, dipodias o pies, con la más completa insensibilidad a las exigencias de estructuras que no siente ni comprende; doblevaloriza, semivaloriza notas y hasta frases enteras. La adopción o cambio de texto puede influir en la deformación de una melodía, y no es raro ver que el músico popular llena las pausas o sobrepasa la medida al introducir notas que imitan el acompañamiento faltante o no.

Pero como las causas de la deformación son casi siempre desconocidas en cada caso particular, el musicólogo que intente el estudio de las modificaciones necesita una base más sólida. Si prescindimos del origen de las alteraciones, es claro que la deformación rítmica es perceptible por los efectos que se observan en la melodía inmovilizada por un registro gráfico científico.

Partiendo de formas previamente establecidas, toda deformación se advierte por contraste; pero cualquier ensayo de sistematización del tal proceso, no puede fundarse en las causas sino en los efectos. Lo que tenemos, concretamente, son melodías deformadas. Causas distintas pueden producir idénticos resultados; co-

nocemos en cambio los efectos y es posible clasificarlos en pocos grupos, según la naturaleza de la deformación.

Los casos en que coinciden las deformaciones son cuatro:

Omisión  
Anexión  
Distensión  
Contracción

Los dos primeros se producen cuando faltan o sobran notas; los dos últimos resultan de la prolongación o reducción de valores. Vamos a consagrar un párrafo a cada caso.

## OMISION

La omisión se produce cuando, en su marcha oral, la melodía pierde una o más notas, un compás y hasta frases enteras de las que antes integraban su estructura simétrica. El examen de la misma melodía permite, generalmente, comprobar la pérdida. En todo caso, el defecto se advierte porque infringe la ley general de las formas.

589) ITALIA. Pargolesi, p. 65,  
Allegro, ex 3 x 4 tético.

The image shows a musical score for exercise 589, titled 'ITALIA. Pargolesi, p. 65, Allegro, ex 3 x 4 tético'. The score is written in a single system with eight staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody consists of eight phrases, each four measures long. The first seven phrases are identical, each starting with a quarter note on G4, followed by quarter notes on A4, Bb4, and C5, and ending with a half note on Bb4. The eighth phrase is identical to the first seven but has a 'falta' (omission) in the second measure, where the notes A4 and Bb4 are missing, leaving a whole rest. The word 'falta' is written in the second measure of the eighth phrase.

589). A la vista tenemos una melodía deformada por omisión. En la escritura corriente no es fácil ver su defecto, pero nuestra notación analítica lo denuncia en seguida: falta un compás, el caudal de la séptima frase. La segunda mitad de esta melodía reproduce la primera con ligeras variantes. La séptima frase es como la tercera, pero la primera vez, *mi-mi-re* descansan en *si* y la segunda vez no: falta el reposo que, seguramente, era *si* también.

Es claro que podría tratarse de un simple error del copista, pero no; la omisión estaba ya en la melodía, sin duda. Yo he comprobado estos defectos en canciones recogidas por mí y en el momento de tomarlas. A su tiempo se verán. Descartando un capital doble al final, enteramente improbable, la omisión es clarísima, por las circunstancias en que se produce. En otros casos pueden faltar detalles que permitan esa precisión.

590). Esta melodía, por ejemplo. Tiene siete frases. Sospechosa. Corre dialogando; las impares — excepto la tercera — son más ágiles; remansan un poco en las pares. He aquí que termina en una frase de fisonomía impar. Sin duda,

590) FRANCIA. Trébucq, II p. 28,  
Ronda, ex 2 x 4 an.

591) ITALIA. Masetti, V p. 18,  
Assai mod., ex 9 x 8 an.

falta la octava. ¿Es que alguna vez se aplicó a un texto más corto? Ya trunca, parece haberse reacomodado y roza la tónica al final. Esa séptima debió ser como la quinta, no conclusiva. (En la sexta hay una contracción: oiga el lector dos corcheas *sol.*)

591). Un lindo ejemplo de fraseo irregular de perfectas. El primer semiperíodo, limpio y neto. Si presumimos la correspondencia simétrica del segundo, es evidente que la quinta frase ha perdido su caudal y que a la sexta le falta un pie. Como está, es deforme. La restauración es insegura, porque el colector, en presencia de estos defectos, que no comprende, suele introducir pequeñas modificaciones para el ajuste de los compases y nos quita elementos de juicio.

592). En esta canción falta un pie. Probablemente fué simétrica; hay que suponer una *contracción* en los caudales primero y tercero. De la *contracción* hablaremos más adelante. (No he podido pedir a los músicos que produzcan los defectos previendo el orden lógico de mis ejemplos.) La frase segunda se repite en la cuarta, pero en ésta aparece completa, con los dos pies que tienen los otros capitales. Así se comprueba la omisión visible en la segunda frase. Es muy probable que el pie ausente haya sido *fa* blanca - *mi* negra, como el que ocupa ese lugar en la última frase. Fácilmente se rechaza la idea de una falla de escritura, porque el texto coincide sílaba por sílaba con las notas de la frase incompleta; quiere decir que el defecto es originariamente popular. Cuando las melodías tienen letra es difícil un error de esta naturaleza al escribirlas, pues en seguida saltarían a la vista algunas sílabas sin destino. En el ejemplo presente, sin embargo, ocurre algo curioso: el verso de la frase incompleta se repite en la frase completa, y entonces resulta que

592) ESPAÑA. Pedrell, II p. 63,  
Andantino, ex 3 x 4 an.



593) AUSTRIA. Kohl, p. 173,  
Negra = 69, ex 3 x 4 an.



Errata en la melodía 592): En el quinto compás falta un *mi* negra.

sobran notas, es decir, que hay dos notas sin sus correspondientes sílabas. Antes de pensar en que el colector agregó figuras por su cuenta, debemos creer que alguna sílaba se extendió a más de una nota. Faltarían las ligaduras, pero esta ausencia es muy común en Pedrell.

593). Aquí la omisión es clarísima y la reposición fácil. Las frases son 2 = 1, todas iguales. Además, tercera y cuarta repiten las altitudes de primera y segunda. De este modo se ve que la rotura de la simetría se ha producido porque en la cuarta falta el pie *sol-mi* que se ve en la segunda. Examinando el compás del colector se comprueba que la omisión viene del pueblo. Esta forma cabe perfectamente en el 3 x 4 tradicional si se da un compás a cada frase. No es éste el caso. El colector quiso dar el «tiempo fuerte» a la última nota y así cortando frases de abajo a arriba, dejó afuera el pie inicial.

Sí; convengo en que ejecutando estas canciones como están, saltando por sobre las omisiones, no las encontramos mal sonantes, y hasta puede complacernos la sorpresa de la asimetría; pero este juicio es anacrónico porque nos fundamos en

nuestro oído moderno. Para nosotros, hoy, nada de esto es extraño ni detonante. Lo mismo nos ocurriría en armonía si oyéramos disonancias, por error colocadas en la música antigua. Tampoco nos asustarían versos con una o dos sílabas de más o de menos ahora, cuando la regularidad de la versificación ha pasado a segundo plano. Pero tenemos que colocarnos a muchos cientos de años atrás y representarnos una estética en que la simetría era cuestión capital, norma la consonancia, placer el sonsonete.

594). En esta página reproducimos, parcialmente, una complicada melodía rusa. La original tiene once frases: dos nuevas, y las dos últimas análogas a las tercera y cuarta. Bastan las siete copiadas aquí para notar la omisión de los caudales quinto y sexto. Veámos.

594) RUSIA. Möller, p. 34,  
Allegretto, ex 3 x 4 t. y 2 x 4.

La quinta frase es exactamente igual que la primera; debía terminar como ella, y no. Pasa por alto su caudal y empalma directamente con la sexta que, a su vez, es casi igual que la segunda. También queda sin concluir y salta hasta la séptima. Si admitimos que debió ser una melodía regular a base de frases  $2 = 1$ , la omisión es evidente. Fué recogida así, porque el colector, que anotó las otras frases en  $3 \times 4$ , adoptó el  $2 \times 4$  para las trucas.

Si se tratara de una página culta diríamos — como hemos dicho en su lugar — que son capitales solos deliberadamente yuxtapuestos por artificio de composición. ¿Que no suenan mal? Es claro; como no suenan mal los capitales solos cultos. Pero, repetimos, estamos en presencia de un orden antiguo cuyas normas de estructura están documentadas por muchos millares de canciones.

595). Otra melodía deformada. Se siente en ella el *subtractum* pentatónico. Tonalmente es híbrida. Al examinarla notamos un vacío en el tercer caudal. La tercera frase habría reproducido el esquema rítmico de la primera.

Es necesario tener presente que las omisiones pueden no haber sido ocasionadas por simple pérdida del fragmento. Hay otras circunstancias que pueden conducir a ese resultado. Aquí notamos que la última frase es más rica en notas que

595) RUSIA. Möller, p. 12.  
And. q. all<sup>to</sup>, ex 3 x 8 t.



las anteriores. No sería difícil que la cauda de la tercera se hubiera desplazado hacia el capital de la cuarta.

En general, toda melodía deformada tiende a oscurecer cada vez más el origen de su defecto, porque los cantores que intuyen su deformidad, esbozan tentativas de restauración. Y muchas veces las restauran totalmente. Cualquier ciudadano que haya frecuentado la poesía popular sabe por experiencia que él mismo ha repuesto o eliminado la sílaba faltante o sobrante.



## ANEXIÓN

La anexión, como lo indica su nombre, consiste en la añadidura de notas o diseños que rompen la simetría normal. Apenas se puede ver alguna diferencia entre la anexión popular y el recurso de composición culto que produce el mismo resultado práctico. Hay que valorar el producto. El creador culto embellece; el popular deturpa o afea. El culto rompe la simetría con el propósito de superar el consagrado efecto satisfactorio de la regularidad; el popular destruye su norma de belleza. ¿Hay también, algunas veces, idea de superación en el cantor popular?

El hecho es que la melodía pierde su estructura tradicional, y que el análisis tropieza con la deformidad.

596). Definida la frase primera, es evidente la extralimitación de la segunda. Ésta, después de terminar en *re* simétricamente, se remonta de nuevo y confirma

596) ITALIA. Ferraría, p. 18,  
All° non tr., ex 2 x 4 an.



597) ITALIA. Masetti, p. 40,  
Tempo di marcia, ex 6 x 8 an.



la conclusión después de insumir un compás. En el orden culto habríamos llamado a esto «doble final». Aquí debe ser otra la causa de la anexión; probablemente la voz toma esa añadidura del instrumento acompañante.

597). Como en el caso anterior, la segunda frase muestra una prolongación caudal extrasimétrica. La idea termina en el *fa*, pero en seguida repite tres veces y una cuarta en el compás siguiente. No se trata de exigencias del texto; al contrario, el verso denota claramente la anexión:

O | figlia la mía | figlia |  
| vie ni pu re a | ca-a-ca-a | ca |

Se ve una inútil repetición de sílabas después de terminado métricamente el pensamiento. La poesía confirma, con su correspondencia, el exceso de la melodía. Ni en la una ni en la otra tiene razón de ser.

598). En el capítulo dedicado al  $2 \times 8$  popular reproducimos el primer semi-período de esta melodía. En el segundo, que el lector tiene a la vista, hay una alteración de forma al final. Termina en el primer *la* caudal, pero en seguida añade otro, y un tercero en el compás extra.

Es el mismo caso del ejemplo anterior. El verso dice:

bru | ghera dighe | don-don | don! |

Por donde se comprueba el mismo excedente (don|don) en la poesía.

598) ITALIA. Masetti, p. 15,  
Allegro. ex  $2 \times 4$  an.



599) ESPAÑA. Pedrell, 1 p. 147,  
Allegretto, ex  $2 \times 4$  an.



599). La española,  $2 = 4$ , regular imperfecta, nos sorprende con un compás añadido al final. Ya terminaba holgadamente en el *sol*, pero al cantor se le ocurre reforzar la conclusión y crea un nuevo compás. ¿Es esto deliberado? En una melodía culta parecería un recurso de composición, otra vez el «doble final» que acabamos de recordar, pero en la popular es más difícil la atribución a un propósito de embellecimiento.

Sería necesario un análisis más amplio de todos los cancioneros populares para comprobar hasta qué punto estos refuerzos terminales se deben a la influencia de música culta más reciente.

600). Esta canción española debió ser regular; y lo habría sido si al cantor no se le hubiera ocurrido quejarse al terminar la cuarta frase. Dos «ayes» de dolor sacan de quicio a la melodía. Y así vemos otra vez que a la ruptura de la simetría melódica corresponde una añadidura en el verso.

Tal es, en general, la anexión. Cuando el análisis tropieza con una rotura de la regularidad que no pueda atribuirse al fraseo irregular, hay que examinar atenta-

600) ESPAÑA. Pedrell, II p. 22.  
Corro, ex 2 x 4 t.

The musical score consists of five staves. The first staff is a treble clef with a 4/8 time signature. The second and third staves are bass clefs. The fourth staff has a treble clef and contains the lyrics 'Ay! Ay!' with a fermata over the notes. The fifth staff is a bass clef. There are some markings like '4/8' and '8' above and below the notes in the fourth and fifth staves.

mente los versos, si hay poesía. Muchas veces se conseguirá identificar la causa de la añadidura lógicamente inmotivada que constituye la anexión. Pero las añadiduras pueden darse también en melodías sin texto por cualquier otro motivo. La ausencia de los versos — que pudieron haberse perdido después de influir — elimina la visión de una causa inmediata, pero nuestra ignorancia de las causas no impide reconocer la anexión como simple fenómeno de hecho, aun cuando no encontremos añadiduras en los textos.

## DISTENSIÓN

Consiste la distensión en el estiramiento de notas, pies y aún frases que, sin razón de orden lógico que lo justifique, destruye la simetría tradicional.

Aquí tenemos que sortear con más atención los recursos de que se vale el colector para ubicar la distensión en los compases iguales. Cuando el alargamiento afecta una sola nota, el colector, o reduce la prolongación, y entonces quedamos ignorando el hecho, o la distiende hasta llenar un compás más ancho, en cuyo caso produce asimetría. Cuando el alargamiento popular afecta dos o más notas y llena un compás sin modificaciones del colector, nos encontramos ante el hecho escueto.

601) FRANCIA. Trébucq, II p. 144,  
ex 2 x 4 t.



La observación de las frases que conservaron la forma, si se repiten los esquemas, nos permite localizar la distensión.

Este fenómeno colinda con el del alargamiento que el cantor hace por puro deleite expresivo. La distinción no es fácil, pero nos guía con alguna seguridad la circunstancia de que el alargamiento expresivo se produce únicamente en las notas que en alguna medida lo requieren ya por razones de comprensión, ya por exigencias emocionales. De más está decir que en estos casos no debe quien escribe la melodía dar valor real a las notas prolongadas, pues para eso tenemos voces y signos. En otro lugar nos ocuparemos de la «escritura de la expresión».

601). He aquí un claro ejemplo de distensión. Se trata de una melodía 2 = 1 cuyas cuatro frases debieron ser iguales. La última, sin embargo, altera la regularidad. Es un diálogo. La primera frase recibe contestación de la segunda; vuelve



el esclarecimiento de la falla no ofrece dificultades. Tal es el caso de la italiana precedente. Otras veces la deformación se advierte por simple cuestión de asimetría, como en la francesa. En ciertos casos la frase deformada no repite las mismas altitudes, pero sí la misma fórmula rítmica.

604). Aquí vemos, al comienzo de esta melodía, dos frases iguales. La tercera y la quinta debieron seguir la misma fórmula rítmica, pero no: los caudales

604) HUNGARÍA. Bartók, p. 6,  
Allegramente, ex 2 x 4 t.

605) ESPAÑA. Pedrell, I p. 103,  
ex 2 x 4 an.

alargaron sus dos corcheas hasta doblar los valores, y así resultaron dos compases dobles, pues el colector, que adoptó el  $2 \times 4$ , se vió obligado a añadir un silencio de negra para completar el nuevo compás excedente, si es que no hubo también ahí prolongación popular. La cuarta frase es una añadidura originada probablemente por un ex estribillo.

605). Algo más difícil. La fórmula general debió ser la de la primera frase.

Los capitales la siguen; los caudales, en cambio, presentan un verdadero muestrario de prolongaciones. En la tercera volvemos a entrever la primera por sobre el injerto de dos silencios. Las prolongaciones de las otras llegan al extremo de triplicar los valores.

606). Una melodía forma  $1 = 1$ . El primer semiperíodo transcurre sin novedad. Después, en la sexta frase, contra lo esperado, contra las exigencias de su animada marcha, dos corcheas se convierten en dos negras. Un remanso destructor

606) ESPAÑA. Pedrell, II p. 96,  
Allegretto, ex 2 x 4 an.



607) ALEMANIA. Humperdinck, p. 13,  
Moderato, ex 3 x 4 an.



del sentido rítmico y de la simetría se ha producido. En la última frase la distensión se repite.

607). Forma  $1 = 2$ . La melodía corre regularmente, sin tropiezos. Al llegar a la última frase, la nota *do*, que seguramente fué la primera de un pie de corcheas como todos los anteriores, se distiende hasta llenar un compás doble. Antes, en la penúltima frase, un caudal que debió tener dos negras aparece reducido. Caso de *contracción* de que hablaremos en el próximo capítulo.

La anexión y la distensión conducen por igual a la rotura de la simetría por exceso, pero se diferencian en que la primera agrega figuras, en tanto la segunda se limita a prolongar las suyas propias.

## CONTRACCIÓN

Es lo contrario de la distensión: un acortamiento de valores que produce asimetría porque las frases afectadas se estrechan.

La omisión y la contracción también conducen al mismo resultado práctico, la asimetría por acortamiento, pero se diferencian en que cuando hay omisión faltan figuras y cuando hay contracción las figuras propias han reducido su valor.

608) FRANCIA. Tiersot, p. 34.  
Andantino. ex 3 x 4 an. y 2 x 4.

The image shows a musical score for exercise 608, titled 'Andantino. ex 3 x 4 an. y 2 x 4.' The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a sharp sign, and the time signature 2/4. The melody consists of a series of eighth notes and quarter notes. The sixth staff shows a contraction, where the notes are shorter than in the second staff, and the final note is a quarter note with a fermata. The eighth staff ends with a double bar line.

608). Aquí, por ejemplo, la melodía inicia su marcha con frases  $1 = 2$ , y así continúa hasta completar el primer semiperíodo; en seguida reinicia con la repetición exacta de las primeras frases, pero nos llama la atención que la sexta frase sea más corta. No hay más que compararla con la segunda, que es idéntica. Vemos claramente que las dos negras *si-si* son corcheas en la sexta. Se han contraído. Y la deformación es popular porque el colector adoptó el  $3 \times 4$  anacrúsico y al llegar a la frase acortada introdujo un compás de  $2 \times 4$  para ceñirla mejor.



609). Aquí tenemos un caso semejante al anterior. El segundo caudal se ha contraído. Las dos corcheas debieron ser dos negras o su equivalente, como en todas las otras frases. Después la misma canción nos da otra frase idéntica: la cuarta (la anacrusis pertenece a la frase siguiente). Se ve que la corchea *mi* de la segunda frase debió ser negra con puntillo, como en la cuarta.

610). La española, a su lado, arranca con dos negras en el capital; en la cuarta frase vuelve a las mismas figuras, pero en la segunda y tercera las dos corcheas capitales debieron ser dos negras. Se han encogido.

609) FRANCIA. Trébucq, II p. 31,  
ex 2 x 4 ac. y 3 x 4.



610) ESPAÑA. Pedrell, I p. 18,  
ex 2 x 4 t. y 3 x 4.



En los caudales notamos otras anomalías. Parece que la fórmula caudal constaba de dos negras, como vemos en las cuatro últimas frases; no obstante, las dos primeras muestran dos corcheas en lugar de las dos negras. Es decir, que también esos caudales se han contraído. Podría ser a la inversa: que los capitales primero y cuarto y los caudales tercero y cuarto se hubieran distendido, prosiguiendo con frases dobles. No hay certeza absoluta. Cuando la deformación lesiona varias frases; cuando en una misma melodía coinciden diversos tipos de deformación, nos quedamos sin brújula ni guía cierta para establecer los defectos. Esto veremos en el capítulo siguiente.

## DETURPACIÓN

La deturpación (afeamiento) es el grado mayor de la deformación. Si la melodía es afectada en mínima parte por una deformidad, la comprensión del defecto es fácil y la restauración posible. Pero en los azares de su marcha oral, maltratada sucesivamente por varios cantores mediocres, un cantar puede sufrir lesiones de diverso tipo. A veces se suman para destruirla, omisiones, anexiones, distensiones y contracciones. El analizador no puede clasificarla dentro de ninguna de las formas conocidas, ni alcanza a representarse siquiera su estructura anterior. Está en

611) ESPAÑA. Pedrell, I p. 60.  
All° mod., ex 2 x 4 an. y 3 x 4.



presencia de una melodía deturpada; fea, desde el punto de vista tradicional del cancionero a que pertenece.

En estos casos no hay nada que hacer. Se recoge, con sus valores exactos, y se incluye en la categoría de las deturpadas. Está destinada a documentar los sucesos infelices de la trasmisión oral; servirá para estimar el grado de disolución en que se encuentra un cancionero. Veamos una muestra.

611). Salvo las frases segunda y cuarta, que son iguales, falta en esta melodía toda relación simétrica. Nuestra escritura analítica es condicional. Todo puede

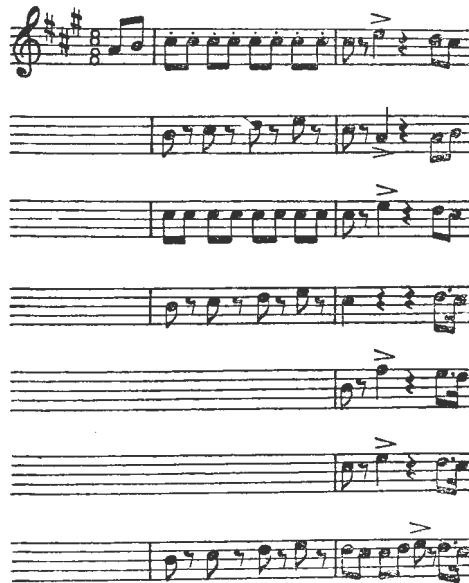
suponerse en ella: omisiones, contracciones, etc.; nada con certeza. Tampoco sabemos si la mano del notador incomprensivo, añadió o quitó para su reajuste a los compases de la teoría tradicional; pero es evidente que se encuentran así, en boca del pueblo. Nosotros hemos recogido algunas melodías deturpadas. Afortunadamente no abundan. La ley de sujeción a las formas se cumple con bastante rigor. Las deformidades, en general, constituyen la excepción.

## RECURSOS DE COMPOSICIÓN

¿Se puede hablar de recursos de composición tratándose de música popular? Nos referimos, por supuesto, a recursos, capaces de alterar la forma tradicional.

Si nos aferramos al pensamiento de que los cancioneros antiguos tienen su inflexible norma estética en la regularidad, la respuesta es negativa. Pero esos cancioneros antiguos están vivos hoy, y en contacto con la música culta. Es más; en todas las ciudades hay músicos instruidos que componen canciones en estilo popular, y es común que ciertas obras destinadas al esparcimiento de los salones cultos

612) ITALIA. De Meglio, p. 26,  
Moderato, ex C an.



invadan los ambientes populares. En las mismas colecciones que utilizamos aquí no está claro para nosotros si algunas páginas llamadas «populares» proceden de hondos estratos folklóricos o son las «populares» de más reciente origen ciudadano, un vals, por ejemplo, o canción de gran boga y difusión décadas atrás.

Nos parece necesario, sin embargo, considerar este punto, así sea brevemente; porque es el caso, que el analista tropieza con estructuras aparente o realmente iguales a las que llamamos recursos de composición, en la música culta.

612). Esta canción, por ejemplo. No creemos que pueda hablarse aquí de la

omisión de dos capitales. La omisión es involuntaria. Se trata de dos *caudales solos* musicalmente típicos. Su analogía con los otros es evidente. Sin embargo, examinando el texto, nos encontramos en ese lugar con dos palabras, especie de estribillo: *Tiritomba - tiritomba*, que carecen de sentido, me parece. ¿Son esos caudales consecuencia del texto y no recurso artístico?

Otros casos de esa misma naturaleza son, realmente, caudales solos.

613). Esta barcarola los presenta en armoniosa estructura. El texto regular, sin estribillos, está firmado, es decir, que parece de autor culto. No sabemos si fué compuesto después, para la melodía. Ante la evidencia del hecho cabría pensar que se trata de una melodía culta popularizada. Melodía culta no quiere decir, precisamente, obra de gran compositor; cualquier músico de orquesta, o profesor

613) ITALIA. Gialdini, p. 74,  
Barcarola, ex 6 x 8 an.



de barrio, aún el más humilde, ha tenido contacto con el repertorio de los grandes clásicos al adquirir la técnica de su instrumento.

Se encuentran, también, en las colecciones populares, las *caudas-capitales* y los *dobles finales*. No podemos afirmar, por lo antedicho, si son primores del compositor folklórico, si productos de deformación, o si se deben a retoques cultos. Al documentar la existencia de tales casos, en el capítulo dedicado a la melódica culta, reproducimos algunos ejemplos netos extraídos de las compilaciones populares (379-392-393-394.) «Arreglos», tal vez.

El análisis nos enfrenta en ocasiones con otros recursos de composición. Así, los ecos y las resonancias. Parece menos difícil aceptar el empleo espontáneo de estos recursos por músicos del pueblo; pero sería preferible explicar el hecho por otras razones. Parece verosímil que el cantor tome e incorpore a la melodía las breves réplicas del instrumento acompañante; lo cual no elimina del todo la idea del recurso consciente. Acaso se expliquen tales fenómenos por la exigencia de los estribillos.

614). Así parece en esta melodía. Se trata de un eco típico. En los cultos, se encuentran en melodías puras, sin poesía; aquí, en cambio, no sólo tenemos texto sino una palabra que se repite en el eco:

Choriñua caiolan  
caiolan

¿La música exigió la repetición en el texto? ¿El texto obligó a producir el eco?

614) ESPAÑA. Pedrell, II p. 163.  
Allegretto, ex C t.



615). Ahora tenemos una «resonancia» característica. Valen para el caso todas las consideraciones formuladas con respecto al eco. También aquí la resonancia tiene cuatro sílabas de texto extrañas a la poesía. Parece popular, y el colector dice que es muy antigua esa canción.

¿Exigió el texto, con su viejo estribillo, la introducción de la resonancia? Si el sistema de los estribillos es, sin duda, antiquísimo y hoy popular, ¿no procederá de ahí el principio que acogerá y fecundará después la música superior?

615) ALEMANIA. Erk, p. 237.  
Moderato, ex 2 x 4 an.



Las *células*, de que tratamos en la página 321, suelen presentarse de manera muy natural, aunque, en rigor, no alteran la simetría, generalmente. En muchos casos las células populares pueden ser injertos de frases más pequeñas por simple mezcla de disponibilidades mentales, sin consecuencias, en cuanto a la medida.

Estos estudios están en sus comienzos. Tal vez algún día, con abundantes materiales, se pueda decir si estas irregularidades son verdaderos recursos de composición también en los ámbitos folklóricos. Yo mismo espero esclarecer algo más esta cuestión cuando presente mi propia colección de melodías populares.

# DEFORMACIÓN GRÁFICA





## DEFORMACIÓN POR LA ESCRITURA

Hemos visto en el capítulo dedicado a la música culta que el compositor puede, en ciertos casos, deformar su propio pensamiento al escribirlo. Es lógico creer que el colector, que es un músico más o menos culto, se equivoca en el mismo sentido y con tal resultado, más gravemente y con mayor frecuencia. En efecto, el colector maneja la misma teoría de la notación, que es imperfecta, y la aplica, ya no a sus propias ideas, sino a ideas de otros, extrañas a su sentir y concebidas generalmente en formas tonales y de composición que no siempre conoce.

Aun en el caso de que las formas populares coincidan con las cultas, como ocurre en el orden rítmico, el colector reproduce, al escribir las melodías del pueblo, los mismos desaciertos, la misma inconsecuencia que señalamos minuciosamente al examinar la escritura de la música culta. En toda la parte sobre las formas populares evitamos, por redundante, mayores referencias a la notación de los colectores. Basta, sin embargo, con volver a esas páginas para notar el frecuente desacuerdo entre el compás del colector, indicado en cada caso, y el que adoptamos nosotros; basta comparar las notaciones de una misma forma por el mismo colector, para comprobar su inconsecuencia en el empleo de los recursos tradicionales de la escritura. Con el objeto de utilizar ejemplos necesarios, muchas veces hemos tenido que pasar por alto falsas prolongaciones finales y otros defectos que no produjeron alteración esencial de las formas.

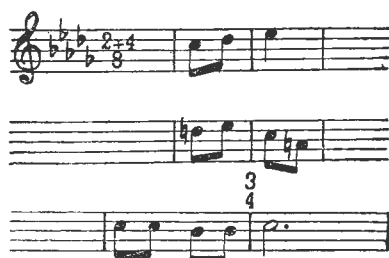
La adopción de un compás inadecuado es, generalmente, la causa de que el colector produzca verdaderas deformaciones en el orden rítmico. A veces va más lejos en la alteración, por otras razones, y hasta suele incurrir en modificaciones de orden tonal por desconocimiento del sistema a que pertenece la canción que anota. Hay casos en que el colector deforma conscientemente con la más buena fe. Enamorado del canto popular, deseoso de convencer a los demás de que los cantares de su región son bellos, enmienda presuntos errores del cantor o «hermosea», según su propio sentir, lo que por incompreensión le pareció feo. El movimiento artístico llamado *nacionalismo musical*, engendró gran cantidad de colectores que fueron al terreno sin más preocupación que la de encontrar *bellas* canciones, de acuerdo con su estética culta y moderna. Buena parte de las enmiendas quedaron y quedarán en la sombra; las modificaciones de valores no siempre produjeron de-

formidades rítmicas y las adulteraciones tonales no pueden ser descubiertas porque se confunden con las hibridaciones espontáneas del pueblo.

Con todo, el analizador encuentra anomalías de forma que no puede atribuir a ninguna de las causas de deformación popular auténtica. Tenemos que preverlas.

616). Esta melodía presenta la conocida forma en que alternan dos frases pequeñas con una doble. El semiperíodo que sigue — no reproducido — tiene la misma estructura. Ya conocemos esta alternancia; la vimos en los ejemplos cultos 269) y siguientes. Pero en esos casos se adoptó el compás de  $2 \times 4$  y no hubo de-

616) ESPAÑA. Pedrell, II p. 4,  
Allegretto, ex 3 x 4 t.



617) FRANCIA. Tiersot, p. 40,  
Animato assai, ex 2 x 4 an.



formación. Aquí Pedrell emplea el  $3 \times 4$ . Los tres primeros pies insumen un compás; los tres siguientes, otro; y queda, al fin, un compás entero que debe ser llenado forzosamente con el *do*. El capital de la última frase tiene cuatro corcheas; su caudal, que presumimos simétrico, tendría otro tanto, dos «tiempos»; pero el compás vacío tiene tres. El colector pone blanca con puntillo y la deformación por defectuosa escritura se ha producido.

617). Aquí tenemos una canción en la corriente forma  $1 = 1$ . Todo va bien hasta que llega el compás final. Una cauda cuádruple remata el modesto pie de la cuarta frase. Compás inadecuado. Le corresponde nuestro  $2 \times 8$  y Tiersot empleó el  $2 \times 4$  en su disposición anacrúsica, esto es, con el primer pie en el alzar.

Contando así, el *sol* final encabeza el último compás. Debió ser negra, pero el colector, para rellenar, lo convierte en blanca. Y emprende un comentario pianístico que le induce a añadir otro compás (corchea y silencios). Ese comentario, por otra parte, resulta de la incomprensión de la forma que trata, pues destruye la auténtica continuidad de los semiperíodos; es decir, que intercala entre dos partes de la estrofa musical divagaciones artísticas de origen culto extrañas al orden de las estructuras populares. Caso frecuente en muchas colecciones, pero absolutamente arbitrario cuando se trata de atribuir valor documental a los materiales folklóricos recogidos.

Todo eso carece de mayor importancia porque, estando la causa a la vista, la restauración es fácil y podemos utilizar el material recogido así. Conoce ya el lector esas prolongaciones finales; muchas veces las comentamos al examinar melodías alteradas por ese motivo. Pero hay más. Una escritura defectuosa puede introdu-

618) ESPAÑA. Pedrell, II p. 49,  
Poco lento, ex 5 x 4 an.



cir modificaciones internás de resultado idéntico a ciertos casos de deformación, como la distensión y la contracción.

618). Esta canción ilustra el punto. Alternan en ella, al parecer, frases  $1 = 2$  con frases  $1 = 1$ ; la segunda es igual que la cuarta, pero a ésta le ha ocurrido algo, porque las notas del caudal, que en aquella son corcheas, resultan negras en la última.

Es claro. Pedrell adopta el extraordinario compás de  $5 \times 4$  (con barras punteadas cortando 3 más 2). Deja el primer pie en el alzar. Contemos cinco «tiempos»; contemos otros cinco; al llegar a tres cae la línea cortada y quedan dos tiempos sobrantes para completar el compás. Si pone en la última frase las dos corcheas *re-do* de la segunda, le faltará un «tiempo»; entonces las distiende, las convierte en negras. Y añade otro descanso de cuatro (blanca puntillada y silencio), porque necesita el quinto para la anacrusis del semiperíodo siguiente. Seguramente el cantor produjo un pequeño alargamiento emocional. En resumen: distensión producida por la escritura.

619). Reproducimos aquí las diez frases de que consta este viejo *lied*. Interesa mucho examinarlo en toda su extensión. La forma es 1=2 neta. Se adoptó para escribirlo el compás de 3x4. Ya vimos que en la práctica ese compás se emplea de dos maneras: dejando el primer pie afuera o encerrando toda la frase entre las barras. Vimos también que un mismo autor utilizaba uno u otro procedimiento en distintas canciones, pero no hallamos nunca las dos maneras en la misma canción. Aquí las tenemos. El colector escribe el primer período (cuatro fra-

619) ALEMANIA. Erk, p. 166.  
Moderato, ex 3 x 4 an.

The image shows a musical score for a German lied, consisting of ten phrases of music. The score is written in a single system with ten staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3x4. The music is in a moderate tempo. The first phrase is a single line of music. The second phrase is a single line of music. The third phrase is a single line of music with a circled '2' at the end. The fourth phrase is a single line of music. The fifth phrase is a single line of music. The sixth phrase is a single line of music. The seventh phrase is a single line of music. The eighth phrase is a single line of music with a circled '2' at the end. The ninth phrase is a single line of music. The tenth phrase is a single line of music with a circled '2' at the end.

ses) haciendo el primer pie anacrúsico. En el cuarto caudal le queda un «tiempo» disponible para poner otra vez el pie que cree anacrusis, pero no lo utiliza. Cierra el compás con un silencio de negra y empieza el segundo período con dicho pie inicial dentro del compás. Pero ocurre que las dos últimas frases son exactamente iguales que las tercera y cuarta del primer período. Si sigue con la nueva disposición las barras le van a caer al final en distinto lugar que en la vez anterior. Tiene que buscar un hueco para meter ese pie y hacerlo otra vez anacrúsico. Remedio forzoso: achica el caudal de la octava frase. Este caudal debió tener, como todos, dos «tiempos»; tal como su análogo de la frase sexta, pero el colector no vaciló en

reducirlo a uno para dar cabida al pie ambulante. Así pudo terminar como en el primer período, con un «tiempo» sobrante al final y el correspondiente relleno a cargo de un silencio. En fin, la escritura defectuosa ha producido la contracción de la frase octava.

Cuando analizamos cancioneros recogidos por otros, es fácil, muchas veces, distinguir la deformación ocasionada por la escritura, de la espontánea deformación popular. En estos casos, el colector crea compases especiales para abarcar la deformidad, como hemos visto; en aquellos la rigidez de los compases iguales mal empleados produce el defecto.

620) ESPAÑA. Pedrell, I p. 108,  
Poco allegro, ex 3 x 4 an. y C.



620). De otro orden es la deformidad que presenta esta canción. La segunda frase aparece agrandada. Adoptado el compás de  $3 \times 4$ , el colector introduce uno de compasillo para cubrir un exceso. Simplemente, ha dado valor real a las notas del segundo *grupetto*. ¿Qué necesidad había? ¿Por qué no lo escribió como en los otros casos?

Por otra parte vemos, a la inversa, una melodía de nuestro  $6 \times 4$  escrita en  $3 \times 4$ . Consecuentemente, una reducción del reposo final, con un calderón que está indicando su mayor duración.

Suponemos que basta con los ejemplos dados para comprender que la escritura tradicional, especialmente cuando se emplea sin acierto, produce deformaciones. En todo nuestro trabajo hemos debido extremar la atención para evitar sus consecuencias. La adopción de nuestro método elimina totalmente ese riesgo.

## ESCRITURA DE LA EXPRESIÓN

En los capítulos precedentes hemos rozado y eludido varias veces un punto cuya consideración fué preciso aplazar hasta ahora: la representación gráfica de la versión emocional.

Atribuimos a esta cuestión la mayor importancia. Se trata de comprender, por fin, el carácter meramente auxiliar de la notación y de toda escritura, su irremediable insuficiencia, su origen y naturaleza forzosamente convencionales.

Hay que distinguir, en primer término, *externación de expresión*. La *externación* es la simple producción del material sonoro, rígida, meticulosa, matemática, como si la escritura misma sonara sin la intervención del espíritu; es la versión de «un hombre que habla como un loro», como suele decirse; es la música del organillo a manubrio, en que los clavos del cilindro, colocados a distancia rigurosamente medida, rozan las lengüetas con idéntica fuerza. La *expresión* es el decir cálido y vivaz de quien comprende lo que comunica y siente lo que comprende. La expresión no es rígida ni matemática, sino encendida y alada, animada y densa. Quien expresa modifica las duraciones y da a cada nota, en función de lo que quiere transmitir, distinta intensidad, timbre distinto.

La externación, teóricamente producida por mil hombres, daría versiones idénticas; la expresión da mil matices diferentes de la misma obra. He aquí el margen de lo personal en el ejecutante.

Con frecuencia oímos decir que el artista dió de tal obra una versión justa, o personal, o arbitraria, respetuosa, fría, cálida. ¿Cómo pudo ser eso? ¿No estaba escrita la obra? Y los artistas cuyas interpretaciones merecieron tan variados adjetivos, ¿no tuvieron a la vista copias idénticas de la misma composición? ¿Por qué llegaron, entonces, a diferente resultado? Porque *expresaron*. Ejecutaron la obra prolongando o reduciendo valores, intensificando ciertos sonidos, dando timbre especial a otros; es decir, descargaron intenciones en tales notas, encendieron tales otras, acariciaron esta o aquella frase, se lanzaron con frenesí sobre cierto pasaje.

Hay, pues, una diferencia notable entre la canción escrita y la misma canción cuando suena. En verdad, si tomamos versión fonográfica del aria que canta el tenor y luego la escribimos metronómicamente, comprobaremos que lo cantado no se parece mucho a lo que escribió el autor. Y es cosa prevista. En los últimos si-

glos los compositores indican las modificaciones más importantes por medio de voces complementarias de la notación: *ritenuto*, *ritard.*, *rall.*, *accel.*, *string.*, etc; pero aunque no hagan indicación alguna, los ejecutantes saben que tienen un margen lícito de libertad determinado por su cultura, por su buen gusto, por su intuición.

La página escrita —yerta, inmutable— puede engendrar numerosas versiones distintas y, además, la propia, la exacta, la metronómica y pareja versión escrita, voluntariamente conseguida. La reproducción neta de la página escrita y la versión expresada o emocional, distintas, son perfectamente reales.

La intensidad y el timbre no modifican las altitudes (1); en cambio, las reducciones y las prolongaciones emocionales pueden ocasionar deformación en el orden rítmico.

Llegamos, así, a la conclusión de que la música, en el ambiente culto, tiene dos realidades rítmicas: una realidad *formal* y una realidad *sonora*. La distinción, que importa mucho al arte, interesa también a la musicología.

Pero la realidad *formal* no está necesariamente representada por la versión escrita; hay también una realidad formal sin escritura, en el ambiente popular, donde se ignora la notación.

Aunque la canción popular sea muchas veces un *concepto* de externación variable, es, sorprendida en una externación determinada, un molde, una especie de matriz de que los cantores pueden dar muchas versiones sonoras distintas, como los intérpretes cultos. También se puede decir del cantor popular que da versiones cálidas, arbitrarias, etc., es decir, expresiones ligeramente diferentes de una misma matriz, y esto prueba la existencia potencial del molde.

Hablo de versiones distintas, no de variantes. Las variantes son modificaciones, sensibles a la notación, en torno a un concepto, en tanto las versiones son distintas expresiones de una misma forma.

Tenemos, pues, también en el ambiente popular una realidad sonora y una realidad *formal*, mnemónica, sin escritura. Esta realidad formal, no es diferente de la culta, en sí misma; la diferencia radica en la base. Mientras la realidad formal culta asienta en la inmutable versión escrita, la popular emerge de un subsuelo enteramente inestable, pródigo en variantes.

El cantor popular, en fin, también puede hacer prolongaciones y reducciones emocionales capaces de alterar la forma rítmica. Cuando el colector conoce las formas, hace que estas modificaciones por expresión retornen a su punto de partida

(1) En el orden tonal las alturas están petrificadas por las escalas, no obstante lo cual, queda un margen libre para la ejecución que, a veces, por impulso emocional, produce o no la nota altimétricamente exacta, si bien no alcanza la oscilación al cuarto de tono, y en todo caso, carece de consecuencias. El cambio de una altura por otra no es deformación sino recreación o hibridación.

formal. Él debe escribir la externación, no la expresión; tiene que escribir, no la versión emocional, sino la forma-molde potencial. Si no lo hace incurre en un nuevo caso de deformación que se produce por *escritura de la expresión*.

Esta deformación es común en la música culta. El autor escribe como siente; en lugar de acudir a los signos o voces complementarios, anota directamente el valor que corresponde a la prolongación emocional. En la escritura para conjuntos es usual el procedimiento, porque ni voces ni calderones indican con precisión el valor de las prolongaciones. Aquí es donde se advierte que la notación carece de los calderones con duración fija. Algunos autores llegan incluso a poner sobre el calderón la palabra *corto*. Los calderones debían coronar, fuera del pentagrama, una figura pequeña que indicara su propia duración. Si no, los compositores deben dejar al arbitrio del ejecutante las prolongaciones emocionales; y si quieren exigir las a grandes rasgos, sin exactitud, emplear las voces o signos complementarios, pero nunca destruir con prolongaciones o reducciones escritas la forma básica de la externación.

Pero ¿cuál es la verdad musical; qué es lo que interesa artísticamente? No hay duda: la expresión. ¿Y por qué no debe escribirse la expresión? Porque la expresión es la *expresión de algo*, y este algo es un pensamiento de contornos definidos que el ejecutante debe comprender previamente para que los demás lo entiendan aún a través de su versión embellecida. Expresar es deformar en grado mínimo. Y aquí tropezamos con el límite de las libertades de expresión: la expresión no debe alejarse de la forma básica en tal medida que el oyente entienda una fórmula o una forma distintas. Esto tiene un nombre: *sobriedad*.

La escritura dice al ejecutante: «Diga usted *esto*, con las inflexiones que usted quiera, però *esto*; que su mediación no haga entender otra cosa. Pero si usted lo dice exactamente como está escrito traiciona al autor y defrauda al oyente, aunque el oyente comprenda mejor.»

Quien escucha necesita comprender, pero exige que le hablen emocionadamente y, entre ambos extremos, prefiere la emoción de lo incomprensible a la comprensión de lo inexpresivo.

Así se entiende en qué nuevo y profundo sentido la escritura es una convención. Ya no se trata de que la notación no es la música, como dijimos en un capítulo previo; ahora estamos en que la misma idea sonora no es toda la música, como arte. Por eso no debe escribirse la expresión, sino la idea, que se comprende a través de una forma.

La escritura de la expresión se advierte fácilmente en la música culta, porque las modificaciones de forma sólo en contadas oportunidades pueden tener origen en la impericia, dado su carácter voluntario. Ya sabemos que la deformación por adopción de un compás inadecuado es involuntaria o forzada. Pero cuando se trata de la música oral, el analizador no tiene medios seguros para establecer cuándo la deformidad se produce por expresión y cuándo no, a través de la escritura de otros.



El cantor popular que *expresa*, alarga o acorta, está es, distiende o contrae valores; y ya hemos visto que hay otra causa que produce distensiones y contracciones: la torpeza. El colector avisado, consciente de los problemas de la escritura, puede llegar a distinguir las modificaciones emocionales por la animación, por el calor, por el matiz de la voz o la intensidad del sonido instrumental, sobre todo si la alteración coincide con el *pathos* de la melodía y de su texto, si hay texto.

Pero en la práctica ocurre que el cantor se extralimita, y entonces las prolongaciones o contracciones emocionales dictan al notador incomprensivo una forma o una fórmula diferentes de las que el cantor quiso expresar. El colector escribe otra cosa, la versión emocional; deforma. Quien escribe debe oír restaurando minucias, reduciendo los pies vacilantes a sus fórmulas potenciales, porque quien ex-

621) ITALIA. Sinigaglia, V p. 17,  
Allegro, ex 6 x 8 an. y 9 x 8.

presa exagera. No de otro modo el juez procura extraer la verdad de entre el relato que la disimula. Pero que restaure sólo quien sepa que puede, y sólo en detalles mínimos. Si un proyecto de restauración importa un cambio de forma, es preferible abandonarlo y escribir la versión emocional.

Un ejemplo, no sin recordar que al analizar las colecciones es difícil distinguir la deformación popular de la expresión escrita.

621). Esta melodía, que debió ser dipódica ternaria regular,  $6 \times 8$ , alarga tres de sus caudales. Seguramente el cantor popular, por impulso expresivo, prolongó el *do* de la primera frase. El colector confundió la versión emocional con la versión formal y habilitó un compás especial de  $9 \times 8$ . La anacrusis de la segunda frase, *si-la*, debe arrancar inmediatamente del *do* caudal y formar pie con él, como en la quinta frase. Pero el cantor quiere transmitir mejor y más netamente la idea y, además, descarga su sentimiento en el *do*, lo acentúa (ver el signo), lo estira to-

davía más de lo escrito (ver calderón), con lo cual produce la deformación emocional. El colector reduce un poco el valor que sonó y pone el calderón para indicar que lo acertó, pero no se atreve a estrecharlo de modo que la frase recupere la simetría. El *do* figurado con una corchea y prolongado con el calderón, habría dicho lo mismo y sujetado la melodía a su versión formal. Así también en las frases tercera y cuarta.

Se me dirá que puede ser una distensión torpe, y que cabría perfectamente en el otro capítulo, al lado de, por ejemplo, la melodía n° 602). De acuerdo. Aquí, analizando las canciones escritas por otros, yo no puedo ir más lejos. En uno y otro caso el resultado es semejante; sólo quien oye al cantor, consciente del problema, puede discernir si la modificación se produce por expresión o por torpeza.

Por regla general, estas alteraciones no son exactamente medidas; es decir que el cantor no agrega el valor justo de una negra más, por ejemplo, sino partes de negra que obligan a quien escribe a añadir o quitar un pie entero. De modo que el colector, por su parte, quita o agrega valores. Hay quienes no quieren hacerlo y, entonces, sobre todo cuando las modificaciones afectan varias notas de la frase, abandonan las líneas divisorias y reproducen con la exactitud posible los valores de la versión emocional. En estos casos, si la restauración posterior es fácil, el musicólogo puede utilizar los materiales.

En el otro caso, cuando el colector quita o añade valores hasta conformar un pie y, por la correspondencia simétrica exigida por el compás, hace lo mismo con todas las otras frases, llega a la recreación por inadecuada escritura. Ya sabemos que la recreación no deforma; luego, el analizador ignora si la canción que tiene a la vista, aparentemente correcta, representa en verdad la forma que produjo el cantor. El mismo desconocimiento del fraseo irregular —mezcla de frases de distinto tamaño— puede originar un «arregló», también recreación, pero siempre modificación de la forma oral.

En fin, entretelones en la sombra; nada podemos saber concretamente sobre la exactitud de lo anotado una vez perdido el momento en que la canción se produjo. Queda, en cambio, enunciada con claridad, la causa de deformaciones objeto de este capítulo: la escritura de la versión emocional.

Con esto creemos haber proporcionado al estudioso los elementos indispensables para la escritura y análisis del canto popular.

## CONCLUSIONES

El lector comprenderá ahora hasta qué punto era cierto que no podíamos emprender el estudio de la música y las danzas populares argentinas sin explicar previamente la incógnita de las formas, los resortes de la deformación y las cuestiones relacionadas con el instrumento gráfico. Reconocemos que este preámbulo metodológico cobró gran extensión, pero no estuvo en nuestra mano evitarlo. Tampoco pusimos mayor empeño en reducir su material de ejemplos, convencidos de que, una vez que se emprendía, la superación del limitado objeto a que se destinaba en esta obra podría traducirse en beneficio para la teoría general de la música. No fué, sin embargo, agotado el asunto desde este amplio punto de vista. Desbordamos lo estricto sin extendernos al máximo. Podemos decir que la aplicación de nuestros recursos analíticos apenas se inicia aquí.

Yo creo que el estudio sistemático de las pequeñas formas puede fundar interesantes investigaciones sobre la música culta superior. El análisis de las ideas de cada autor revelaría más claramente sus antecedentes y su evolución personal; el cotejo entre autores coetáneos afines, la evolución de cada tendencia; en fin, la relación entre las diversas orientaciones de cada época precisaría la marcha histórica general de los pensamientos y sus formas. Por otra parte, el análisis de las ideas y el conocimiento de su articulación en la estructura de los períodos proporciona por vez primera a los futuros compositores una base científica de estudio como la que tiene la armonía.

Conocidas las formas, no es difícil eliminar las fallas de la notación actual, entender mejor las ideas ajenas y escribir con más precisión las propias y las populares. Tal conocimiento importa mucho, además, en cuanto arroja viva luz sobre las jeroglíficas notaciones anteriores al siglo xvii. Esto no significa que resuelva siempre sus enigmas, pero no es poco que consiga ver enigmas en páginas que parecieron hasta hoy accesibles a cómoda y fácil lectura. De donde resulta que el progreso, en tales casos, es un paso atrás.

Nuestra seguridad en las ventajas del método propuesto no nos ha impedido reconocer la limitación de sus alcances fuera del campo folklórico. Esta limitación se explica con holgura si se comprende que nuestro método no es el producto de

una construcción lógica sino la coordinación de las normas mensurales implícitas en los hechos folklóricos mismos. Tales normas, que dominan en las etapas cultas más antiguas, han ido perdiendo gradualmente su rigor hasta desembocar en libre juego de combinaciones rítmicas. Con todo, las ideas modernas siguen siendo genealógicamente mensurales, por lo que no es difícil reconocer en ellas los mismos elementos de la frase tradicional menos dóciles a la yuxtaposición originaria. Una especie de *equivoco melódico* pasa hoy a primer plano. Lo cual no impide que a cada paso, tanto en las composiciones breves como en las grandes obras actuales, encontremos frases típicas y hasta períodos enteros concebidos de acuerdo con las antiguas leyes de medida. Precisamente de ellos — muchos del xix, algunos del xx — nos hemos servido para el estudio de las formas en la música culta y sus relaciones con la escritura, y así pudimos documentar su persistencia en el ambiente superior, no obstante el desvío de la atención ilustrada hacia posteriores conquistas de la sensibilidad.

Acaso el lector se pregunte hasta qué punto puede emplear nuestras reglas de notación en música que, como la moderna, ha abandonado en gran parte la concepción simétrica. Podríamos eludir la respuesta diciendo que nuestro sistema no es un código para uso de los artistas sino un instrumento para la investigación científica, pero eso significaría negar los muchos beneficios que el método importa, en nuestra opinión, para la correcta escritura de la música por los artistas mismos. Contestamos, pues, que puede aplicar sus principios hasta donde alcance su eficacia. Aun cuando la nueva materia musical no denuncie los típicos elementos capital y caudal, toda expresión sonora se apoya en puntos grávidos, y es mucho lo que importaría su caracterización mediante nuestras líneas, para formalizar la transmisión de intenciones. Por lo demás, nuestros aportes no se reducen a la colocación de las líneas divisorias; sólo una ceguera empeñosa impediría aprovechar todos los otros beneficios en que es pródigo nuestro método. El abandono mismo de las líneas — si lo exigieran razones de orden práctico — no significaría el abandono de la noción de frase, cuya subsistencia en la notación podría confiarse al empleo de las llamadas *ligaduras de expresión*.

Una vigencia actual general y absoluta de estas normas, pues, no entra en nuestros cálculos; proponemos su aplicación a las ideas o frases o pensamientos musicales, en sentido estricto, donde quiera que se encuentren. Y como se encuentran dominando plenamente en la música popular, el verdadero ámbito de su aplicación es el de esa música, en cuanto debamos escribirla o analizarla, y el de toda música que hoy se conciba de acuerdo con tales normas de simetría. Pero tampoco pretendemos que el método domine absolutamente *todos* los casos particulares ni aún dentro del ciclo mensural. Algunas excepciones pueden escaparse.

En música se incurre muchas veces en ambigüedad. Hay una ambigüedad producida por la imperfección del instrumento gráfico; de ella hemos hablado mu-

chas veces en esta obra y no interesa ahora. Nos referimos a una ambigüedad esencial, de concepción, y a la consecuente dificultad de entender la idea cuando suena. (Huelga recordar que los pensamientos notados de acuerdo con nuestro método nunca pueden ser ambiguos, si se leen, porque el creador mismo está obligado a definirse por alguna de las formas al escribirlos.) En el mundo de las formas, entender es atribuir una forma determinada a lo que oímos. Y es el caso que, tanto en el ambiente culto como en el popular, tropezamos a veces con ideas que no definen su estructura con precisión. Sin duda, estos defectos de concepción son excepcionales y no alcanzan, por lo general, sino a una o dos ideas de cada período. Fácil es eludirlos mediante el cotejo con las otras frases.

La indecisión de nuestro método ante las melodías deturpadas no puede enrostrarsele; muy al contrario, es una prueba de poder analítico la demostración de que existe lo deturpado.

Se verá que no escatimamos las notas críticas a nuestro propio método, pero estamos lejos de creer que objeción alguna pueda aminorar un concepto de eficacia que hemos fundado en larga aplicación práctica. De esto se convencerá el lector que lo adopte. Pero creemos necesario hacer todavía una advertencia. Nuestro método de análisis no se aprende en un momento ni se emplea de improviso. Quien se inicie en su aplicación, apenas podrá aislar, entre el fárrago de los compases tradicionales con que practica, algunas de las ideas típicas. No debe desalentarse. Es imposible retener sin minucioso estudio todas las formas posibles y todos los detalles de la deformación. Proseguirá, pues, el análisis dejando de lado las ideas indóciles y volverá de nuevo sobre ellas una vez terminada la colección en que ensaya. En sucesivos repasos verá reducirse el número de melodías no fraseables, y llegará por fin a un mínimo irremediamente rebelde por deturpación o ambigüedad.

Realizadas las prácticas sobre colecciones de su propio país, aislará pronto las formas y aún las fórmulas particulares en que se produce, y así enterado, podrá instalarse en el ambiente popular y emprender la escritura directa de la externalización oral. El estudio de los sistemas tonales, de los rítmicos y del carácter, le permitirá distinguir los diversos cancioneros conviventes. Hará entonces su primera clasificación por cancioneros y, dentro de cada cancionero, por las formas de frase y de fraseo.

Al explicar las proyecciones prácticas del método, llegamos, pues, hasta donde queríamos; y quisimos nada más que un instrumento capaz de satisfacer las exigencias de la problemática musicológica del canto popular, con el objeto de aplicarlo en América. Nuestro limitado propósito se ha cumplido. Sólo debemos confesar que la parte consagrada a la deformación no satisfizo el rico y ambicioso proyecto inicial del autor; pudo esta parte haber sido objeto de más amplio desarrollo y minucios a elaboración metódica. Nos conformamos porque es preciso se-

guir adelante. Emprendimos este trabajo en tiempos de briosa juventud y, al terminarlo, *algo* nos dice que conviene abreviar.

En fin, resolví como pude el dilema a que me referí en el *Prefacio*: emplear el instrumento tradicional y escribir mal a conciencia, o explicar el nuevo método para poder aplicarlo después. La presentación de tal dilema, que no afligió antes a nadie, entrañaba propósitos de superación, pero fué un verdadero obstáculo. Alguien, alguna vez, tenía que rendir tributo al método; no estoy demasiado contento de haber sido yo, porque me plugo siempre, más que la dura forja del instrumento, la conquista de esas simples soluciones con que se adereza la prosperidad del pensamiento.

A los que vengan después, noblemente deseosos de avanzar, dejamos la empresa de más generales investigaciones. Nos conformaremos con la susodicha aplicación del método a nuestro limitado campo folklórico, y esta labor será expuesta en siguientes tomos de la presente obra.

No sabemos si parecerá irreprochable nuestra tentación de extender serenamente la mirada por sobre el panorama general de la música y ensayar una síntesis. Más que por el material movilizad y por los estudios que conservamos inéditos, en todo caso insuficientes, el arriesgado propósito se justificaría por un gran anhelo de claridad. Pero me falta tiempo; tiempo que venga a poner orden y paz en un enjambre de ideas que han entrado en bullicio y desasosiego durante mis largas excursiones por el pasado. Quisiera decir algo, sin embargo, para terminar; algo que entrevco más o menos distintamente, así sea con carácter provisional y a cuenta de conclusiones más explícitamente fundadas.

Se acepta comúnmente que la *cuadratura* (simetría de frases iguales en el período) es producto y consecuencia de la adopción de las líneas divisorias. Basta con recordar nuestra crítica al compás tradicional para entender que, lejos de eso, las líneas divisorias más contrarían que favorecen la regularidad de los pensamientos. En todo caso serían neutras. Tampoco es cierto lo contrario: que la cuadratura engendre las líneas divisorias. Ambos productos tienen origen independiente: la cuadratura viene del *musicar*, y es su voluptuosidad artística y su instrumento mnemónico; las líneas divisorias vienen del *notar*, y es su objeto facilitar la cuenta de unidades en el orden rítmico. Sin duda alguna, las estructuras simétricas son anteriores a la notación y, si algo puede decirse con certeza, es que la cuadratura subsistió en la música culta a pesar de la escritura.

Algo prueba, me parece, el hecho de que la música folklórica, de transmisión oral, se presente rigurosamente medida. Vienen sus estructuras del fondo de los tiempos, y afloran hoy, con su simetría, por igual en los avecindados cancioneros europeos populares y en cualquier remoto lugar del mundo — como entre las altas montañas del Perú, donde los descendientes de los incas, ajenos todavía al

mundo europeo, reproducen sus añejas canciones de acuerdo con normas orales de medida —.

No veo dificultad en admitir que, con anterioridad a la notación europea, la música culta superior de entonces, hoy popular, se haya ajustado al orden simétrico. Si todo el mundo acepta la prueba documental de que los sistemas tonales existían ya en el cuarto milenio antes de Cristo, no se ve por qué ha de rechazarse la antigüedad de los sistemas rítmicos, que son su necesario complemento. También hay vestigios documentales de que el orden rítmico fué objeto de preocupaciones mucho antes de la floración griega. Ambos sistemas o, mejor dicho, ambas series de sistemas, aparecen estrechamente unidas en los cancioneros folklóricos y en algunos etnográficos de *alta cultura*. La idea de que la cuadratura se debe a la notación carece de fundamento.

La notación occidental misma, en sus albores — ciega en rítmica musical en tanto sirve al canto gregoriano —, se encuentra con que debe adaptarse a cierta *música mensural*, que viene de no se sabe dónde reclamando privilegios de superioridad; y todavía no existían las líneas divisorias. No aducen en contra, alguna tabla súmera y los papiros o las tallas griegos de las centurias inmediatas anteriores o posteriores a Cristo, por insuficientemente claros o dudosamente leídos; y en cuanto a los tratados de los antiguos, más explícitos que los restos de música salvados, mejor confirman que contrarían nuestra idea de un gran ciclo mensural. No deja de ser sugestivo que estemos empleando ahora la propia nomenclatura griega.

Pero, ¿hasta dónde llega el ciclo mensural siglos atrás? Tiene un límite. ¿Cuándo empieza? Los pueblos primitivos, que estudia la Etnología, representan antiquísimas etapas de la humanidad; esto se admite hoy — aunque se rechacen las líneas genealógicas de obligatorios estadios de evolución — y apenas cuenta, en lo fundamental, la observación de que esos pueblos habrían evolucionado desde aquellos lejanos tiempos hasta nuestros días. Recordemos, entonces, la música de los ciclos primitivos más antiguos.

Por sobre la regularización que haya podido imprimir a esos cantos la escritura europea de los compases iguales; por sobre la influencia que sea posible atribuir a recónditos misioneros, es evidente, en gran parte de la música primitiva recogida, una tendencia a la periodicidad, a la repetición de breves esquemas rítmicos o de altitudes, al retorno de los diseños melódicos. La meticolosa notación de los etnomusicólogos modernos y los propios discos fonogramados por nosotros, lo confirman.

¿Quiere decir esto que los primitivos frasean? No quiere decir tanto. Esa tendencia a la periodicidad es, apenas, un preanuncio del fraseo sistematizado; no llega a la formación de períodos sino excepcionalmente. Y esas excepciones son, precisamente, lo más sospechoso de una influencia ordenadora-cuantitativa de los colectores. Más claro, que los colectores habrían limitado la notación a cuatro u

ocho frases. Fuera de esta posible influencia podría admitirse, en algunos casos, una coincidencia ocasional con las estructuras simétricas.

En realidad, los breves diseños melódicos que repiten los primitivos, no buscan la articulación de períodos regulares conclusivos; no alternan en procura de una solución a corto plazo. Esa música yuxtapone tópicos sin cuenta ni medida durante mucho tiempo, sin proponerse jamás una arquitectura de la «obra» total. Por eso es característica suya la ausencia de pequeñas formas de composición — y aquí no hay que pensar en las grandes —. Si aplicamos a esa música nuestros principios de la frase imperfecta y el fraseo irregular y mixto, resulta que muchos cantos aceptan nuestras flexibles líneas divisorias, pero aquí llega el momento de preguntar si la libre concepción de diseños asimétricos puede escapar siempre a una división ulterior, como la nuestra, capaz de apresar las frases en muchísimas de sus formas irregulares posibles. No, no escapa siempre; pero un fraseo irregular y mixto puede admitirse como consecuencia de una etapa anterior de fraseo regular simétrico, pues no es otra cosa que la combinación de elementos regulares disociados. En la música primitiva falta esa simetría anterior. Además, aun cuando en tales cantos consigamos aislar y encerrar diversos tipos de frases irregulares, faltan siempre, repetimos, los verdaderos períodos a cuya articulación aspiran, como único fin, todas las frases del ciclo mensural.

Pero, si nuestra fraseología puede distinguir frases en música no medida, cabe preguntar aún si no será también casual el hallazgo de estructuras simétricas dentro de la música folklórica y de la culta, y si existe en realidad una simetría fundamentalmente sistemática. Repito, ante todo, que este sistema no es un invento mío, aplicado después a la música, sino el simple descubrimiento y coordinación de leyes que la música misma conservaba en vigencia ocultas por una notación incomprensiva. Y ahora respondo que, en la música folklórica, la frase perfecta y el fraseo regular son la norma dominante; que la imperfección y el fraseo irregular, son hechos también normales, pero menos frecuentes; y que lo amorfo es la excepción. Exactamente a la inversa de lo que ocurre en la música primitiva. En cuanto a ciertas creaciones cultas de los últimos tiempos, la aplicación de nuestra fraseología puede resultar, en efecto, una cacería más o menos afanosa de formaciones simétricas, porque la activísima evolución posterior se cuidó poco de la antigua regularidad mensural y, a veces, como a fines del siglo pasado, arremetió contra ella conscientemente. En la música superior moderna la simetría de frases y períodos aparece como supervivencia de la etapa mensural progenitora.

Hay, pues, un gran ciclo mensural que constituye lo que podríamos llamar *edad intermedia* de la música humana; un ciclo con sistemas rítmicos y sistemas tonales en uso intensivo. Es muy interesante notar que los sistemas tonales graduales tienen casi la misma historia y corren casi la misma suerte que los sistemas rítmicos: preanuncio en la música primitiva, fijación y dominio en la música folklóri-



ca, languidez en la culta próximo pasada y abandono parcial en la moderna. Proceso semejante puede observarse en la «estrofa coreográfica» o cuadratura de la danza.

El ciclo mensural, cuyo aspecto rítmico ha sido erróneamente considerado hasta ahora como propio del período histórico e hijo de la notación, se hundiría en el pasado, en amplia etapa oral, a través de los campos hoy folklóricos, hasta tocar los estratos primitivos de que surge.

Procedería, entonces, de una línea cualquiera de las primitivas o de la combinación de varias, no por simple y recta marcha evolutiva, sino por azarosas mezclas, acogidas y aderezadas luego en primórosas especulaciones sistemáticas por la sabiduría antigua.

La revolución que significa la presencia del ciclo mensural puede servir de límite entre la música primitiva y la música folklórica; las consecuencias de la escritura occidental (polifonía, armonía compleja y grandes formas) marca el comienzo de la música que llamamos culta. Véase el presente cuadro.

### 3. ESTRATOS MENSURALES MODERNOS

CON ESCRITURA

GRANDES FORMAS - SISTEMAS TONALES

Polifonía y armonía intensivas

HISTORIA

### 2. ESTRATOS MENSURALES ANTIGUOS

SIN ESCRITURA

PEQUEÑAS FORMAS - SISTEMAS TONALES

Armonía incipiente

FOLKLORE

### 1. ESTRATOS PRIMITIVOS

SIN ESCRITURA

AMORFOS - ESBOZOS DE SISTEMAS TONALES

Percusión

ETNOGRAFÍA

Simple agrupación de caracteres dominantes. Las interferencias impiden una delimitación absoluta si se atiende a cada uno de los componentes.

La notación, medio no específicamente musical, domina en los estratos mensurales modernos, puesto que hace posibles la polifonía y las grandes formas, pero no los define con rigor; una pequeña etapa europea de los estratos mensurales antiguos — hoy folklóricos — es alcanzada por los comienzos de la escritura. Los estratos primitivos carecen de notación. No obstante, algunos indígenas norteamer-

ricanos emplean pequeños gráficos para recordar el texto adscripto a la melodía.

En los estratos mensurales modernos subsisten las pequeñas formas, pero representan un segundo plano; en los estratos mensurales antiguos no existen las grandes formas, pero se insinúan en la yuxtaposición de períodos de ancho distinto (formas compuestas); en los estratos primitivos hay, apenas, simetría incipiente. Las grandes formas sólo existen en los modernos. Los sistemas tonales rígidos son exclusivos del ciclo folklórico; se anuncian en los estratos primitivos y decaen en la Europa de los últimos tiempos.

Polifonía y armonía complejas se agigantan en el ciclo moderno, pero hay en los estratos folklóricos polifonía y armonía incipientes; sobre todo la armonía rítmica de los acompañamientos instrumentales. Con la voz *percusión*, que aparece en el cuadro, queremos representar, además, todos los procedimientos idiofónicos y naturales (palmadas, zapateos, etc.) que producen acompañamientos rítmicos.

En cuanto al carácter histórico, folklórico o etnográfico de esos ciclos, también hay interferencias. La Historia (en sentido estricto), el Folklore y la Etnología son *conocimientos*. La intelección del proceso de los estratos modernos se alcanza únicamente por el método histórico, pero también vale dicho método para la pequeña parte ex culta, hoy folklórica, que tuvo notación coetánea. Por lo demás, el conocimiento de lo folklórico y lo etnográfico — habido por distinto método — puede complementarse con documentos históricos.

El Folklore puede aprehender hechos musicales del ciclo primitivo, y viceversa. Entre un hecho folklórico y un hecho etnográfico no hay diferencia de naturaleza, pero es pequeño el sector en que se interfieren ambos campos científicos.

En fin, cada una de las características de los estratos, aislada, rebalsa su ciclo e invade el inmediato, pero el complejo formado por las cuatro características distingue a cada ciclo de manera inequívoca.

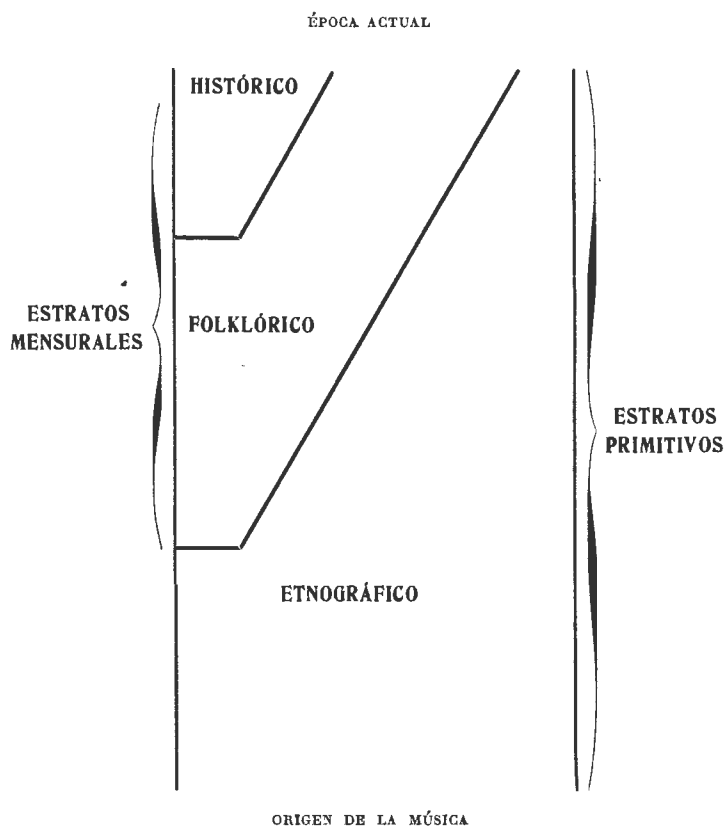
La música culta superior ha recibido en los últimos siglos considerable aporte del ambiente popular. Por otra parte, cuando atribuimos al material folklórico actual la representación de etapas cultas antiguas, no dejamos de expresar ciertas reservas, porque, a su vez, el campo folklórico ha estado siempre recibiendo influencias del ambiente superior. En escasa medida, también han intercambiado elementos los estratos primitivos con los dos posteriores.

Proponemos, en fin, un cuadro de relaciones cronológicas fundadas en la aparición de los ciclos. Debe tenerse especialmente en cuenta que los tres son *actuales y vivos*. El primitivo estuvo solo en el mundo varios milenios; después convive con el folklórico y más tarde con el histórico, hasta hoy. El folklórico es, desde que aparece, contemporáneo del etnográfico y es acompañado después por el histórico, hasta hoy. Cuando el histórico surge se encuentra con los dos anteriores y ambos subsisten con él hasta nuestros días. No hay rígidas líneas cronológicas de división; hay masas en expansión. El segundo va desplazando al primero y el tercero a los

otros dos. Es una lucha por el predominio. Todavía conserva el folklórico mayor número de usufructuarios, pero es visible su decadencia.

El cuadro anterior podría presentarse mejor del modo que se ve en esta página.

Los materiales de que nos servimos para establecer esos tres grandes períodos han sido recogidos en la misma época; son todos igualmente modernos. (La cronología de los históricos casi no cuenta en un panorama de tal extensión.) No será preciso exponer los criterios de que nos valem para resolver cuáles son más, cuáles menos antiguos. Con especiales precauciones podemos utilizar las relaciones *simple*



= anterior y complicado = posterior. Pero debemos considerar los elementos dentro de su complejo específicamente musical y éste dentro de todo el complejo patrimonial. Así, no hay duda de que la Novena Sinfonía es posterior a la pequeña forma folklórica de armonía rudimentaria y a la monótona melodía de un bosquimano, sobre todo si nos representamos la Novena en la gran ciudad, la canción en la aldea y la monodía entre chozàs o mamparas. El cotejo de elementos aislados acaso indujera en error: una melodía extraída de la Novena puede no ser más compleja que algunas de los estratos anteriores. Parece que la melodía, por su índole, agota pronto sus particulares gérmenes de evolución hacia la complejidad, especialmente en el orden rítmico; en el orden de las altitudes su progreso es más lento y

más fecundo, dentro del ciclo histórico. Entre la marcha medieval por grados conjuntos y los libres saltos modernos hay un pausado proceso de adquisiciones. Curiosamente, ambos extremos son comunes en la música primitiva.

Tengo por cierto que, dentro de las etapas mensurales, la melodía culta de los últimos siglos no es siempre más compleja que la de los estratos folklóricos; podemos encontrar antiguas escuelas mensurales — hoy folklóricas en algunas regiones — cuya melódica, especialmente en cuanto atañe a la estructura de los períodos, es considerablemente más complicada que la de la música culta superior de los últimos siglos.

En fin, nuestro método incorpora a la musicología valiosos criterios de morfología rítmica y de pensamientos para representarnos el pasado: la ausencia de frases en períodos simétricos como distintivo de los estratos etnográficos; el carácter mensural como condición de lo folklórico, y las grandes formas como rasgo de la música culta superior. Estos criterios, asociados con otros ya conocidos — como los sistemas tonales —, integran los tres complejos caracterizadores. Todavía se puede añadir a cada uno la correspondiente etapa de la evolución de los instrumentos, desde su aparición, y la función de la música en el ámbito social. Grandes planos, para una orientación general; porque las divisiones son más precisas en los gráficos que en la realidad. Afinando la observación y acercando el foco, podríamos distinguir varios subperíodos en cada uno de los tres ciclos.

Aquí termina lo que deseábamos decir como corolario — no poco audaz — de nuestras investigaciones sobre las formas. Si confrontamos lo antedicho con lo que generalmente se admite, veremos que toda la historia oficial se limita a manejar, casi exclusivamente, minucias de la evolución de la música culta dentro de un pequeño tramo del gran ciclo mensural.

Ya hemos afirmado que la historia oficial mueve documentos que pertenecen a los estratos mensurales sin pararse mayormente en distinciones. En realidad, *la música culta empieza cuando la complejidad de la polifonía, de la armonía y de las formas torna insuficientes los recursos prácticos de la retención y trasmisión orales*, razón de su secular impopularidad; pero, el *organum* del 900, las *secuencias* del 1000, el *discanto* del 1100, la melodía de los trovadores, la armonía sencilla de los acompañamientos antiguos, y cierta polifonía rudimentaria a base de terceras paralelas anterior a 1300 — gráficamente registrados pero todavía trasmisibles sin escritura —, pueden ser populares y son en nuestros días cultivados en lejanos islotes del mundo folklórico.

Insistimos, pues, en nuestra idea de que la música culta superior actual es, originariamente, uno cualquiera de los cancioneros que hoy llamamos folklóricos (y que en aquella época eran superiores y cultos), fecundado por la escritura. Uno cualquiera, pero uno, el que triunfó; porque la notación acogió al mismo tiempo varios de ellos, que abandonó luego, no sin aceptar sus influencias. Y así tornamos a la observación de que los cancioneros populares son estratos cultos antiguos supera-

dos, vencidos, desplazados de las capas sociales superiores, inalcanzados e incomprendidos por la historia, persistentes en el ámbito de la transmisión oral.

Nuestra visión integral de lo pasado descubre un dilatado panorama en que halla ubicación co-genealógica toda la música que conocemos. Las limitaciones y la incompreensión de la historia oficial quedan en descubierto. El difundido esquema evolutivo y monocorde: *melopea griega* — *melopea cristiana* — *polifonía medieval* — *armonía moderna*, puede servir todavía a la *historia de la notación*, pero apenas tiene algo que ver con el verdadero pasado de la música.

No se me diga, en fin, que afirmo más de lo que pruebo, porque aduciré, otra vez, que estas conclusiones son anticipo. Además, la publicación de mis trabajos no termina aquí; empieza.



# TABLAS





## ÍNDICE DE LAS MELODÍAS CULTAS

### POR AUTORES

ABADIE, LUIS: 85.

ALABIEFF-LISZT: 178.

BACH: 21, 22, 23, 91, 179, 181, 185, 189,  
204, 245, 254, 255, 261, 262, 369, 370.

BAYLY, T. H.: 49.

BAZZINI, A.: 101.

BEETHOVEN: 8, 15, 16, 18, 20, 35, 42, 45,  
50, 64, 72, 74, 78, 78 bis), 83, 90, 96,  
110, 113, 121, 123, 124, 132, 133, 140,  
151, 157, 161, 162, 166, 175, 192, 220,  
225, 226, 235, 246, 259, 267, 274, 276,  
283, 288, 294, 295, 296, 297, 306, 307,  
317, 322, 325, 329, 330, 346, 355, 357,  
360, 361, 363, 375, 376, 381, 384, 400,  
403, 404, 408, 409, 410, 411.

BELLINI: 339.

BLON, FRANZ VON: 338.

BORNHARDT: 388.

BOSSI, R.: 326.

BRAHMS: 139, 285.

CAMPANA, F.: 152.

CARISSIMI: 219.

CICOGNA, G. A.: 153.

CIMINO, G. T.: 349.

CONCONE, J.: 150, 155, 234.

COUPERIN: 149 bis).

CREMIEUX, O.: 237.

CZIBULKA, A.: 247.

CHOPIN: 48, 79, 105, 134, 143, 163, 191,  
253, 301, 304, 313, 328, 342, 382, 383.

DEBUSSY: 111, 351.

DITERSDORF: 332.

DONIZETTI: 316.

DYORÁK: 323.

ECKERT, CARL: 103.

FRANCK: 44, 80, 82, 160, 172, 196, 320,  
373.

FRANZ, R.: 335.

FRIML, RUDOLF: 340.

GLUCK: 129.

GORIA: 145.

GOUNOD: 154.

GRIEG: 7, 43, 109, 128, 195, 206, 231, 293,  
315, 390, 396.

HAYDN: 3, 4, 5, 6, 10, 11, 13, 19, 24, 31,  
34, 36, 39, 40, 41, 46, 60, 69, 70, 76,  
93, 114, 117, 130, 131, 147, 167, 176,  
186, 190, 197, 198, 200, 203, 207, 211,  
212, 224, 228, 230, 264, 266, 269, 270,  
273, 275, 286, 311, 318, 364, 365, 366,  
367, 387, 391, 397, 401, 402, 412, 413,  
414.

HOLTEI: 327.

HUMPERDINCK: 26.

HURKA, F. F.: 100.

JONES: 67.

KOTSCHUBEY: 77.

KRAKAUER, A.: 290.

KÜCKEN, F.: 347.

LACK, T.: 180.

LEHÁR: 289.

LISZT: 112, 194, 239, 281.

LOEWE, C.: 271.

- LUZZI, L.: 149.
- MARCHETTI, F.: 94.
- MARIANI, A.: 138, 348.
- MASSENET: 319.
- MÉHUL: 62.
- MENDELSSOHN: 257, 258, 372, 389.
- MEYERBEER: 345.
- MILILOTTI, L.: 89.
- MILLÖCKER: 291.
- MOMPOU: 102, 214, 324.
- MOZKOWSKI: 299.
- MOZART: 1, 2, 9, 12, 63, 73, 87, 92, 115,  
116, 125, 126, 135, 144, 168, 177, 184,  
202, 217, 229, 265, 268, 305, 308, 310,  
374, 395.
- PAISIELLO: 61, 142.
- PASSINI, T.: 337.
- PICCINNI, N.: 284.
- RAVEL: 122, 187, 223, 358.
- RAVELO, JOSÉ DE Js.: 233.
- REICHARDT: 407.
- REINHARDT, H.: 238.
- RUBINSTEIN, A.: 415, 443.
- SAINT-SAËNS: 352.
- SCARLATTI: 33, 68, 171, 362.
- SCHÄFFER, H.: 148.
- SCHUBERT: 27, 29, 30, 52, 71, 75, 86, 88,  
95, 97, 118, 120, 169, 201, 205, 210,  
215, 216, 218, 221, 227, 240, 251, 260,  
302, 312, 331, 334, 350, 368, 377, 378,  
385, 399, 405, 406, 416.
- SCHUMANN: 14, 17, 25, 28, 32, 38, 47, 51,  
53, 57, 58, 59, 65, 66, 84, 98, 106, 107,  
127, 136, 146, 156, 158, 159, 164, 165,  
170, 174, 182, 188, 199, 208, 213, 222,  
243, 244, 250, 256, 260 bis), 263, 272,  
278, 280, 287, 292, 293 bis), 298, 300,  
309, 333, 341, 344, 354, 359, 380, 386.
- SOLER, P.: 137.
- STRAUSS, J.: 232.
- TADDEUCCI: 81.
- TOSTI: 99, 193.
- TSCHAIKOWSKY: 353, 398.
- VERDI: 303, 371.
- VILLA-LOBOS: 279.
- WAGNER: 37, 55, 141, 209, 314, 321.
- WALDTEUFEL, E.: 241, 242.
- WEBER: 104, 108, 119, 252, 277, 356.
- WOLF, HUGO: 336.
- ZELTER, K. F.: 236.

## ÍNDICE DE LAS MELODÍAS POPULARES

### POR PAÍSES Y POR COLECTORES

#### ALEMANIA

ERK: 417, 423, 446, 463, 475, 482, 483, 484, 494, 495, 496, 502, 506, 507, 523, 526, 532, 538, 544, 545, 546, 574, 615, 619. HUMPERDINCK: 424, 433, 441, 503, 520, 522, 530, 531, 607. WEINHARDT: 392, 393, 394, 428, 439, 448, 497, 500, 508, 573.

#### AUSTRIA

KOHL: 418, 425, 432, 445, 464, 478, 498, 533, 556, 593.

#### ESPAÑA

PEDRELL: 421, 434, 436, 440, 447, 451, 452, 455, 457, 460, 461, 465, 467, 468, 474, 479, 491, 493, 499, 505, 509, 514, 515, 516, 521, 529, 534, 536, 537, 540, 541, 543, 548, 552, 554, 557, 558, 559, 560, 561, 564, 566, 575, 576, 577, 579, 581, 582, 592, 599, 600, 605, 606, 610, 611, 614, 616, 618, 620. RIBERA: 584.

#### FRANCIA

TIERSOT: 443, 473, 488, 571, 608, 617. TRÉBUCQ: 419, 422, 426, 427, 430, 431, 437, 449, 453, 454, 476, 477, 480, 486, 487, 489, 490, 492, 547, 553, 555, 565, 568, 569, 583, 590, 601, 603, 609.

#### HUNGRÍA

BARTÓK: 435, 518, 551, 604.

#### ITALIA

DE MEGLIO: 562, 578, 602. ERK: 572. FAVARA: 450, 472, 563. FERRARÍA: 517, 596. GIALDINI Y RICORDI: 442, 459, 471, 504, 542, 570, 613. MASETTI: 429, 591, 597, 598. PARGOLESÌ: 458, 466, 527, 528, 589. SINIGALIA: 420, 485, 549, 550, 580, 602, 621.

— 550 —

RUSIA

MÖLLER: 438, 469, 524, 535, 567, 594, 595.

SUECIA

A. T.: 444, 456. CIEN SVENSKA FOLKVISOR: 462, 470, 481, 501, 510, 512, 513, 539.

VARIOS

Argentina, C. VEGA: 585, 587. Canadá, TIERSOT: 443. Chile, E. HAGUE: 586. Estados Unidos, FREY: 525. Irlanda, AMERICA SINGS: 511; ERK: 519. Perú, Incas, V. GUZMÁN CÁ-CERES: 588.

## INDICE DEL TOMO II

### 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. — Atélica. — Aguda. — Llaná. — Pseudo acéfala. — Pseudo atélica. — La síncope. — 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:  
 $1 = 2, 2 + 4 \times 8$  ..... 239  
 $1 = 2, 2 + 4 \times 16$  ..... 250  
 b) Pies ternarios:  
 $1 \equiv 2, 3 + 6 \times 8$  ..... 252

#### RELACIÓN 2-1.

- a) Pies binarios:  
 $2 = 1, 2 + 4 \times 8$  ..... 254  
 $2 = 1, 2 + 4 \times 4$  ..... 259  
 $2 = 1, 2 + 4 \times 16$  ..... 261  
 b) Pies ternarios:  
 $2 \equiv 1, 3 + 6 \times 8$  ..... 263

#### RELACIÓN 2-4.

- a) Pies binarios:  
 $2 = 4, 4 + 8 \times 8$  ..... 265

#### RELACIÓN 4-2.

- a) Pies binarios:  
 $4 = 2, 4 + 8 \times 8$  ..... 266

#### RELACIÓN 1-3.

- a) Pies binarios:  
 $1 = 3, 2 + 6 \times 8$  ..... 267

#### RELACIÓN 3-1.

- a) Pies binarios:  
 $3 = 1, 2 + 6 \times 8$  ..... 271

- b) Pies ternarios:  
 $3 \equiv 1, 3 + 9 \times 8$  ..... 273

### EL PERÍODO, 275

Fraseo regular de imperfectas ..... 276  
 Fraseo irregular de imperfectas ..... 277  
 $2 = 1 + 1 = 2$  ..... 277  
 $3 = 2 + 1 = 3$  ..... 279  
 $1 \equiv 2 + 2 \equiv 1$  ..... 280

### EL PERÍODO MIXTO

Combinación de frases perfectas con frases imperfectas ..... 281

## VOLUMEN II

### LA FRASE MIXTA

Combinación de pies binarios con pies ternarios ..... 289

### RECURSOS DE COMPOSICIÓN

Disociación y asimetría ..... 293  
 Caudales solos ..... 295  
 Capitales solos ..... 303  
 Cauda-capital ..... 304  
 Percusiones excedentes ..... 308  
 Doble final ..... 313  
 Ecos-resonancias-nexos ..... 316  
 Otros recursos: Uso libre de los elementos capital y caudal. — Células. — Superposición de melodías ..... 320

SEGUNDA PARTE

LA DEFORMACIÓN EN LA MÚSICA CULTA

CONSERVACIÓN Y DEFORMACIÓN

Música pensada y música escrita. — El creador puede deformar su música al escribirla. — La creación está sujeta a órdenes. — Época, lugar, escuela. — Conservación. — Influencia de los compases iguales. — Deformación. — Alteración de la forma pensada. — Ejemplos . . . . . 329

EXCURSO

CAPÍTULOS DE CRÍTICA

El compás tradicional . . . . . 343  
La composición tradicional . . . . . 357  
La fraseología tradicional . . . . . 363

TERCERA PARTE

LAS FORMAS EN LA MÚSICA POPULAR

NOCIONES PREVIAS

Cancioneros de diverso carácter y procedencia. — La escritura y las grandes formas. — Ausencia de escritura y pequeñas formas. — Ambiente culto; ambiente práctico. — Las clases sociales. — Quiénes cantan. — Buenos y malos músicos. — Los creadores. — Sensación de las formas. — Identidad de las formas cultas y populares. — El material utilizado. — Las colecciones. — Plan . . . . . 387

LA FRASE PERFECTA

FRASEO REGULAR DE PERFECTAS, 403

a) Pies binarios:

$2 \times 8, 1 = 1$  . . . . . 405  
 $4 \times 8, 2 = 2$  . . . . . 410  
 $6 \times 8$  binario,  $3 = 3$  . . . . . 417  
 $8 \times 8, 4 = 4$  . . . . . 419

b) Pies ternarios:

$3 \times 8, 1 \equiv 1$  . . . . . 421  
 $6 \times 8$  ternario,  $2 \equiv 2$  . . . . . 427  
 $9 \times 8, 3 \equiv 3$  . . . . . 433  
 $12 \times 8, 4 \equiv 4$  . . . . . 434

FRASEO IRREGULAR DE PERFECTAS, 435

a) Pies binarios:

$1 = 1 + 2 = 2$  . . . . . 436

b) Pies ternarios:

$1 \equiv 1 + 2 \equiv 2$  . . . . . 440



## LA FRASE IMPERFECTA

FRASEO REGULAR DE IMPERFECTAS, 445	b) Pies ternarios:	
RELACIÓN 1-2.	$4 \equiv 2, 6 + 12 \times 8$ . . . . .	458
a) Pies binarios:	RELACIÓN 1-3.	
$1 = 2, 2 + 4 \times 8$ . . . . .	a) Pies binarios:	
446	$1 = 3, 2 + 6 \times 8$ . . . . .	459
b) Pies ternarios:	RELACIÓN 2-3.	
$1 \equiv 2, 3 + 6 \times 8$ . . . . .	b) Pies ternarios:	
452	$2 \equiv 3, 6 + 9 \times 8$ . . . . .	461
RELACIÓN 2-1.	RELACIÓN 3-2.	
a) Pies binarios:	a) Pies binarios:	
$2 = 1, 2 + 4 \times 8$ . . . . .	$3 = 2, 4 + 6 \times 8$ . . . . .	462
453		
b) Pies ternarios:	FRASEO IRREGULAR DE IMPERFECTAS	
$2 \equiv 1, 3 + 6 \times 8$ . . . . .	$2 = 1 + 1 = 2$ . . . . .	464
454	$2 \equiv 1 + 1 \equiv 2$ . . . . .	466
RELACIÓN 4-2.		
a) Pies binarios:		
$4 = 2, 4 + 8 \times 8$ . . . . .		456

## EL PERÍODO MIXTO

Combinación de frases perfectas con frases imperfectas . . . . .	467
--	-----

## FORMAS COMPUESTAS

Motes y estribillos . . . . .	473
-------------------------------	-----

## CUARTA PARTE

## LA DEFORMACIÓN EN LA MÚSICA POPULAR

### NOCIONES PREVIAS

Canciones deformes. — Dificultades para el análisis. — Reproducción y transmisión. — Cantor de conceptos; cantor de diseños. — Cancioneros vigentes. — Cancioneros exánimes. — Música a la deriva. — Perduración de los cancioneros. — Resultados de la transmisión. . . . .	483
--	-----

### CONFORMACIÓN

Conservación . . . . .	489
Recreación . . . . .	490
Hibridación . . . . .	494

### DEFORMACIÓN

Casos diversos . . . . .	499
Omisión . . . . .	502
Anexión . . . . .	507
Distensión . . . . .	510
Contracción . . . . .	514
Deturpación . . . . .	516
Recursos de composición . . . . .	518

## DEFORMACIÓN GRÁFICA

Deformación por la escritura . . . . .	523
Escritura de la expresión . . . . .	528
<i>Conclusiones</i> . . . . .	533

## TABLAS

Indice de las melodías cultas por autores . . . . .	547
Indice de las melodías populares por países y por colectores . . . . .	549





ESTE TOMO FUÉ PREPARADO DESDE 1932 HASTA  
1940. ENTRÓ EN PRENSA A MEDIADOS DE  
1939 Y TERMINÓ SU IMPRESIÓN  
EL 2 DE ENERO DE 1941  
EN LA IMPRENTA DE LA  
UNIVERSIDAD DE  
BUENOS AIRES

TODA CORRESPONDENCIA CON EL AUTOR  
PUEDE DIRIGIRSE A LA FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS, VIAMONTE 430  
BUENOS AIRES, REPÚBLICA ARGENTINA.





