

Capítulo III

La textura y el timbre

espaciamiento
registro
ostinato

texturas estratificadas
Klangfarbenmelodie
Sprechstimme

La *textura* se refiere a la interacción de partes vocales o instrumentales separadas que suenan simultáneamente. Con frecuencia a las texturas se las ha dividido en *monofónicas* (una única parte), *polifónicas* (varias partes de importancia relativamente igual sonando a la vez) y *homofónicas* (una parte principal con acompañamiento). Pero a la hora de la verdad la diferenciación entre estas categorías no suele ser tan nítida. Muchas veces, una parte sin acompañamiento (textura monofónica) contiene en sí implicaciones de conducción de voces polifónica. En cualquier punto de un pasaje polifónico, una parte puede ser la principal mientras las demás proveen un fondo (una textura homofónica). Y las partes separadas que forman el acompañamiento en una textura homofónica pueden interactuar polifónicamente.

De hecho, aunque la textura es en parte resultado de la cantidad y prominencia relativa de las partes individuales, hay factores adicionales que desempeñan un papel crucial en la determinación del modo en que oímos una textura. Entre estos factores se cuenta el *espaciamiento* (lo cerca o lejos que están las partes unas de otras), el *registro* (si las partes son predominantemente bajas, medias o altas en el ámbito), el *ritmo* (si hay niveles iguales o desiguales de actividad en la textura, si predominan los valores rápidos o lentos y si los cambios en las diferentes partes de la textura están sincronizados o no), e incluso el *timbre* o el *color sonoro* (si homogéneo o contrastado). Estos aspectos, por separado y en combinación, crean una diversidad de texturas prácticamente infinita.

Este capítulo prosigue nuestro examen de los diferentes aspectos musicales centrándose en muchos tipos de textura y timbre y observando cómo funcionan en diversas piezas. Comenzaremos estudiando el papel que desempeña la textura en la música tonal y las nuevas posibilidades de la textura en la música no tonal del siglo xx.

TEXTURA, LA FRASE Y LA FORMA

la música tonal

Los tipos de texturas que se dan en la música tonal, así como la colocación de los cambios en la textura, están, como otros aspectos en ese repertorio, coordinados con una relación complementaria entre melodía y armonía que llamamos armonía funcional. El Capítulo II demuestra cómo en la música tonal esa relación se basa en el ritmo y el metro. Las figuras y gestos de la música tonal los crea y proyecta la textura trabando concertadamente con la altura y el ritmo.

En la mayoría de las texturas tonales, por ejemplo, hay una parte grave claramente definida que sirve de base a la conducción de voces de las partes superiores. Lo más evidente resulta esto es en las texturas homofónicas. Pero es cierto incluso en las texturas contrapuntísticas. El espaciamiento se suele disponer de tal modo que la parte melódica principal queda separada de las demás partes y el cuerpo del acompañamiento se halla en una posición cerrada a fin de subrayar el carácter compacto de la armonía sustentante. El registro, tanto de las partes individuales como de toda la textura, suele quedar dentro de límites claramente definidos durante una frase o sección. Habitualmente los cambios de armonía implican un movimiento de todas las voces a la vez, a fin de que percibamos claramente los cambios armónicos.

Por último, lo normal es que los cambios en la textura, sean evidentes o sutiles, fueren metas armónicas y tonales en una gran cantidad de niveles. Un cambio en la textura suele anunciar el comienzo de una nueva frase, y las nuevas texturas diferencian a los nuevos temas de sus predecesores. Incluso dentro de una frase, una armonía o altura melódica crucial puede verse reforzada por un cambio en la textura. Esto es especialmente cierto en las cadencias.

Como ilustración de muchos de estos puntos, óigase el Ejemplo 3-1. Los compases iniciales son homofónicos. Oímos claramente la melodía porque está doblada en octavas, con la parte de los violines primeros por encima de cualquiera de las del acompañamiento. Las voces internas, en las partes de viola, están separadas de la línea de los bajos en el registro. Esta división de las frases en nueve compases está orquestada para cuerda, con lo que se ofrece una amalgama de timbres. Pero la parte de los bajos, la figura de acompañamiento en las violas y la melodía de los violines tienen todas ritmos diferentes, de modo que oímos sus sonidos por separado dentro de la amalgama tímbrica.

La textura inicial no cambia hasta el c. 9, esto es, hasta el retorno a la tónica con que concluyen el primer movimiento armónico de la pieza y la primera división en frases. La nueva división en frases que prosigue la melodía en los cc. 10-13 es semejante en textura a los cc. 1-9 salvo en las notas tenidas de los bajos. Lo mismo que la división en frases inicial prolonga una tónica propuesta como raíz, esta segunda división en frases indica un nuevo acontecimiento armónico: I_6 (primera inversión). Ulteriores cambios en la textura señalan el movimiento a la semicadencia en los cc. 14-16 y la semicadencia reiterada en los cc. 17-20. El registro se expande y la relación entre las voces cambia. El retorno a la textura inicial en los cc. 22-27 completa un retorno a la melodía inicial. La adición de las partes tenidas de los vientos completa la nueva función armónica de este tema: el inicio de la modulación a la me-

dante. La nueva meta armónica, si, en el c. 28, es la ocasión para el comienzo de una nueva textura. Subsiguientes cambios en la textura en los cc. 34 y 38 instauran V de V (la dominante de la dominante), de modo que entonces V (la dominante) es la nueva tonalidad. La unificación de toda la orquesta en los acordes del c. 42 anuncia el final de la sección precedente. A partir de ese punto oímos el comienzo del segundo grupo temático de la forma sonata. Difiere de toda la música previa de este movimiento por su textura de tipo coral y por la total ausencia de un acompañamiento rítmicamente activado.

EJEMPLO 3-1: Mozart, *Sinfonía núm. 40*, K. 550, primer movimiento, cc. 1-51

The image displays three systems of musical notation for a string quartet. Each system consists of four staves (Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello). The notation is dense, featuring a variety of rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, and complex phrasing. The first system shows a melodic line in the first violin with accompaniment in the other parts. The second system features a more intricate texture with overlapping lines. The third system continues the complex interplay of the instruments.

This system of musical notation shows a melodic line in the first violin, marked with a 'p' (piano) dynamic. The accompaniment in the other parts is more rhythmic and textured, with various rhythmic patterns and phrasing. The notation is clear and well-organized, highlighting the relationship between the melodic and accompanimental parts.

Todos estos cambios a pequeña y gran escala en la textura articulan las metas tonales y temáticas locales y de largo alcance, y nos permiten oír estas metas más claramente. Sin embargo, en todos estos cambios de textura, el bajo, las voces medias y el soprano están claramente proyectados por su registro y a menudo por sus propios ritmos. Aunque los detalles texturales de todas las piezas tonales difieren, los principios que les subyacen son ubicuos.

En la música del siglo xx

Son muchas las composiciones del siglo xx que presentan texturas similares a las de la música tonal. Óigase el Ejemplo 3-2. Los primeros catorce compases presentan una melodía con acompañamiento. La melodía se proyecta claramente en el paso del primer violín al segundo y vuelta al primero. El acompañamiento difiere de la melodía en ritmo y a menudo en registro. La textura sigue siendo de melodía más acompañamiento en los cc. 17-20; pero aquí los tres instrumentos superiores, aunque notados por Schönberg como acompañamiento a la melodía del violonchelo, se disputan nuestra atención con esa melodía. En el c. 21 comienza una textura imitativa.

EJEMPLO 3-2: Schönberg, *Cuarteto para cuerda núm. 4*, op. 37 (1937)

Schönberg empleó los símbolos *H* y *N* para indicar las partes principal y secundarias en una textura: *H* significa *Hauptstimme* o *Voz Principal*; *N* representa *Nebestimme* o *Voz Secundaria*.

ALLEGRO MOLTO, ENERGIKO $\text{♩} = 152$

The image shows the first three measures of the string quartet. The tempo is marked 'ALLEGRO MOLTO, ENERGIKO' with a metronome marking of 152. The time signature is 4/4. The notation is for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The first violin part is marked with 'H' (Hauptstimme) and '1'. The second violin part is marked with 'N' (Nebestimme) and '2'. The viola part is marked with 'N' and '3'. The cello part is marked with 'N' and '4'. The notation is clear and well-organized, highlighting the relationship between the melodic and accompanimental parts.

El cuarteto de Schönberg y muchas otras piezas del siglo xx comparten con la música tonal no sólo los tipos de textura que emplean, sino también la manera en que los cambios en la textura (tales como los cambios en el registro, en los niveles de actividad o en el espaciamiento) contribuyen a la articulación de las metas. De hecho, puesto que las piezas no tonales carecen de los nítidos significados armónicos comunes a muchas piezas tonales, la textura puede realmente ser más importante que la altura para la proyección de una sensación de cadencia u otro tipo de meta importante.

Óigase de nuevo el Ejemplo 3-2. La textura inicial se mantiene hasta el c. 6, cuando todas las voces cesan abruptamente al mismo tiempo. Tras el breve silencio, el violín segundo asume el papel de instrumento melódico apoyado por nuevas figuras de acompañamiento y por un cambio a un registro más agudo de todo el conjunto. Evidentemente, esta es una frase contrastante. Como veremos en la Unidad Tres, la frase del violín segundo realza un grupo de alturas distinto de los resaltados en la frase inicial. La vuelta en el c. 10 a una textura similar a la inicial señala una nueva frase que se asemeja a la primera. Finalmente, la unificación de todo el conjunto en los tres acordes de los cc. 15-16 indica el final de una sección más amplia.

El primer movimiento de este cuarteto obedece a la forma sonata. Las texturas de melodía más acompañamiento de los cc. 1-16, la nitidez de las frases y la unificación cadencial de la textura en los cc. 15-16 contribuyen a articular esta música como la exposición del primer tema. La música cada vez más polifónica tras el c. 17 anuncia el comienzo de la transición al segundo grupo temático.

El *Cuarteto para cuerda n.º 4* de Schönberg es reminiscente de la música tonal en su fraseo y su planteamiento formal. No toda la música del siglo xx está tan estrechamente relacionada con la música tonal, pero los cambios de textura son casi siempre indicadores cruciales del fraseo, las divisiones seccionales y los tipos de movimiento.

NUEVOS TIPOS DE TEXTURAS

Ya hemos observado cómo la sincronización de diversas partes de una textura en la música tonal sostiene la base de la armonía funcional mediante el realce de los cambios armónicos. En ausencia de armonía funcional, no hay necesidad de sincroniza-

ción de todas las partes de una textura. Como resultado, a la música de muchos compositores son comunes texturas en las que diversos componentes se comportan de manera individual.

Texturas estratificadas

Ya nos hemos ocupado de algunos pasajes de *L'histoire du soldat* de Stravinsky. Volvamos sobre el fragmento de esta pieza de la p. 30, donde hay tres componentes texturales separados, cada uno de ellos con su timbre, estructura métrica y motivos propios. Análogamente, en el pasaje del *Cuarteto para el fin de los tiempos* de Messiaen, p. 31, aparecen componentes no sincronizados. Un ejemplo aún más evidente de componentes no sincronizados se da en *La pregunta sin respuesta* (1908), una obra asombrosamente innovadora de Charles Ives (1874-1954). De principio a fin esta pieza presenta sonoridades suavemente sostenidas en las cuerdas, a las que de vez en cuando se añaden solos de trompeta y frases en las maderas notadas en un tiempo diferente.

Tales *texturas estratificadas* (es decir, varios estratos de sonido independientes que producen toda la textura) son características de gran parte de la música de Stravinsky, Messiaen y Ives, por no nombrar más que a unos pocos compositores. A menudo, uno o más estratos de estas texturas son *ostinatos* (figuras repetidas), como por ejemplo las partes de cuerda en el pasaje de *L'histoire* de Stravinsky o la parte de clarinete en el inicio del pasaje de Messiaen mencionado más arriba.

La consagración de la primavera (1913) de Stravinsky provee numerosos ejemplos de texturas estratificadas. En el Capítulo II ya nos hemos ocupado de cómo el mismo comienzo del ballet es ambiguo en cuanto al ritmo y el metro (repásese el Ejemplo 2-13) y sólo gradualmente cae en metros y ritmos más fácilmente reconocibles. También por lo que a la textura se refiere, la obra no despliega sus recursos sino gradualmente. En esta obra para gran orquesta, el comienzo es una única línea melódica, acompañada hacia su final por notas tenidas singulares. Conforme van surgiendo ritmos y metros más regulares y fácilmente reconocibles durante la introducción, más componentes empiezan a participar en la textura. Las reapariciones de la melodía inicial comienzan a funcionar como un ostinato a medida que otros diseños se van añadiendo hasta acabar por suplantarla. La introducción está construida a partir de diversos diseños breves y recurrentes que entran y se disuelven a medida que aparecen otros ostinatos. Toda la orquesta se va sumando gradualmente a las texturas estratificadas formadas a partir de tales ostinatos.

En la música de Debussy también se encuentran muchos ejemplos de texturas estratificadas, como en estos fragmentos de *La mer*. En el primer pasaje (a), las cuerdas establecen el ostinato sobre cuyo fondo aparece otra música: primero la figura de las maderas, luego la melodía de la trompa. La misma melodía de la trompa reaparece sobre un nuevo ostinato de las cuerdas en el segundo pasaje (b). Y en el tercer pasaje (c), la figura de las maderas y una melodía iniciada antes (en la trompeta) aparecen en paralelo a un nuevo ostinato.

EJEMPLO 3-3: Debussy, *La mer*, primer movimiento

a. 3 cc. antes del número de estudio 3

Musical score for Debussy's *La mer*, first movement. The top system is for Flutes and Clarinets, marked 'Modéré (♩ = 116)'. The bottom system is for Strings, marked 'Cuerdas'. The Flutes/Clarinets part features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *mf*. The Strings part features a rhythmic ostinato with a dynamic marking of *p*.

Musical score for Debussy's *La mer*, first movement. The top system is for Trombones, marked 'Trompas'. The bottom system is for Strings, marked 'Cuerdas'. The Trombones part features a melodic line with a dynamic marking of *p*. The Strings part features a rhythmic ostinato with a dynamic marking of *pp*.

b. Número de estudio 5

Musical score for Debussy's *La mer*, first movement. The top system is for Trombones, marked 'Trompas'. The bottom system is for Strings, marked 'Cuerdas'. The Trombones part features a melodic line with a dynamic marking of *p*. The Strings part features a rhythmic ostinato with a dynamic marking of *pp* and the instruction 'sur la touche'.

c. Número de estudio 8

Cuando se oyen texturas estratificadas, el oído pasa de uno a otro de los diversos componentes. Aunque en algunos de los pasajes que se acaban de citar puede haber una melodía principal, los estratos de acompañamiento son más que un mero fondo.

Nuevos conceptos de una parte individual

Otra característica de muchas composiciones del siglo xx es una noción expandida de lo que constituye una parte individual en una textura. Cambios extremos de registro en las partes individuales, combinados con otros en los timbres, las dinámicas y las articulaciones, dan lugar a texturas enteramente nuevas sin relación con ningún modelo tonal. Estúdiese la parte analítica del siguiente ejemplo, que presenta el canon de alturas que constituye la base del pasaje.

En el canon, las notas están escritas dentro de una única octava en redondas sin barras de compás por encima y por debajo del ejemplo musical. La segunda voz del canon es una tercera menor por debajo de la primera y sigue a la primera voz a lo largo de seis tiempos de compás. En música hay numerosos cambios de registro que mueven las notas del canon a diversas octavas.

Luego estúdiese la partitura en sí. Con los numerosos cambios de registro, en la instrumentación y de dinámica, la textura de cuarteto resultante apenas refleja el canon subyacente.

Al describir la textura, ¿qué aspecto debemos considerar? ¿El canon en dos partes, las partes instrumentales (cada una de las cuales contienen notas de las dos voces del canon) o las notas registralmente relacionadas (tales como el si del violín primero en el compás 18 que pasa al la del violín segundo más tarde en ese compás)? El hecho de que todas estas conexiones sean posibles da lugar a una intrincada red de continuidades musicales. Evidentemente, el sentido tradicional de una parte o una melodía no se aplica aquí, lo cual hace en cierto modo irrelevantes los términos tradicionales homofónico y polifónico.

EJEMPLO 3-4: Webern, *Cuarteto para cuerda*, op. 28, primer movimiento

Webern, *Cuarteto para cuerda*, op. 28. © 1939 de Hawkes and Son (Londres), Ltd. Copyright transferido en 1955 a Universal Edition, Viena. Copyright renovado. Todos los derechos reservados. Utilizado con permiso de la European American Music Distributors Corporation, único agente de Universal Edition, Viena, para Estados Unidos y Canadá.

Son muchos los estilos musicales del siglo xx en los que se dan posibilidades análogamente expandidas de registro y timbre en una parte individual. Reaccionamos a los nuevos sonidos resultantes aun cuando la melodía subyacente sea familiar. Más abajo tenemos la transformación a que Stravinsky somete una famosa tonada al comienzo de su *Preludio de felicitación* (1955). Con todos los repentinos cambios de registro y en la instrumentación cada pocas notas, ¿es adecuado llamar a esta «melodía» *Cumpleaños feliz*?

EJEMPLO 3-5: Stravinsky, *Preludio de felicitación*

♩ = 102
Gran caja
Trombón
Timbales **Tuba** **1** **Trompas, Piano**
Piano **ff**
Violines, Violas
Violonchelos, Contrabajos
3 **Gran caja**
Trombón **Trompas, Piano** **Oboes, Clarinetes, Piano**
Timb. **Tuba** **Piano**

Durante las últimas dos generaciones, los compositores han seguido creando novedosos tipos de textura. En la Unidad Cuatro nos ocuparemos de algunos de ellos.

EL TIMBRE

El *timbre* (el color sonoro) es otro elemento musical que afecta a la textura. Los timbres homogéneos (todas las cuerdas, todas las maderas, etc.) realzan la unidad textural de un pasaje, mientras que los timbres contrastantes (por ejemplo, un oboe a solo, una trompa a solo, y cuerdas) ayudan a separar las líneas de una textura. Mientras muchas composiciones del siglo xx presentan timbres semejantes a las de la música tonal, otras composiciones expanden el ámbito de uso.

Timbres homogéneos frente a timbres contrastantes

En la música tonal, con frecuencia una amalgama homogénea de timbres realza la amalgama de las partes que forman la estructura armónica funcional. El cuarteto para

cuerda, por ejemplo, es el modelo de gran parte de la música de cámara. Análogamente, la homogénea sección de cuerda de las composiciones orquestales de los siglos xviii y xix constituye el fundamento de la mayoría de las sonoridades orquestales. Esto únicamente empieza a cambiar en la segunda mitad del siglo xix. Conforme aumentaba el tamaño de la orquesta, los compositores buscaban nuevas y sorprendentes combinaciones tímbricas, una moda que a principios de siglo ya se podía advertir en las obras de Berlioz.

EJEMPLO 3-6: Mahler, *Kindertotenlieder*, núm. 1: «Nun will die Sonn' so hell aufgeh'n»

Langsam und schwermütig; nicht schleppend
Voz
Oboe **klagend**
Orq. **Trompa**
5
Nun will die Sonn' so hell auf-
Trompa
Fagots
10 **pp mit verhaltener Stimme**
geh'n. **Oboe** **espress.** **als sei kein**
Violonchelo (con sordina) **kein**
Trompa **Fagot** **Viola** **Arpa**
Clarinete bajo y arpa **pp**

Un-glück, kein Un-glück die Nacht ge-scheh'n!

Texto: ¡El sol saldrá ahora tan radiante como si ninguna desgracia hubiese ocurrido durante la noche!

Un empleo especialmente expresivo de timbres contrastados abre los *Kindertotenlieder* (*Canciones de los niños muertos*) (1902) de Mahler. El agudo contraste entre la pena privada del narrador y la alegría del sol naciente es subrayado por el fuerte contraste tímbrico del oboe y la trompa frente a la sección de cuerda en frases sucesivas. Mahler (1860-1911) es famoso por las innovadoras orquestaciones que tanto influyeron en muchos compositores del siglo xx, especialmente Schönberg y sus seguidores.

El compositor quizá más comúnmente asociado con los nuevos timbres en la música de principios del siglo xx es Stravinsky. Ya en sus obras tempranas, Stravinsky creó sorprendentes combinaciones y contrastes tímbricos, ya fuera en las enormes orquestas de *Petrushka* (1911) o *La consagración de la primavera* (1913), o en el conjunto de cámara de *L'histoire du soldat* (1918), escrita para un conjunto mixto de dos instrumentos de madera (clarinete y fagot), dos de metal (trompeta y trombón), dos cuerdas (violín y contrabajo) y varios de percusión. Stravinsky siguió realizando sorprendentes y novedosos timbres y combinaciones tímbricas a lo largo de su larga vida creativa y a través de sus muchos cambios de estilo.

Otros compositores de la época también exploraron nuevos timbres. Schönberg escribió su *Sinfonía de cámara*, op. 9 (1906) para un conjunto de quince instrumentos solistas, donde se mezclaban instrumentos de cuerda, de metal y de madera. *Pierrot Lunaire*, op. 21 (1912), también mezcla familias instrumentales en una distribución camerística. Está escrito para violín/viola, violonchelo, piano, flauta/piccolo, clarinete/clarinete bajo y voz. Cada uno de los veintiún movimientos de *Pierrot* está escrito para una combinación diferente de estos instrumentos. La parte para voz requiere una novedosa técnica vocal entre el recitado y el canto, llamada *Sprechstimme* (un término alemán que significa «canto hablado»). Las combinaciones resultantes de timbres claramente definidos en estas obras se hallan muy alejadas de la homogeneidad común en la mayor parte de la música tonal. La mezcla de diferentes familias de instrumentos en el *Pierrot* de Schönberg y *L'histoire* de Stravinsky sirvió como modelo a muchos compositores de música de cámara del siglo xx.

Usos de la percusión

En la música tonal, los instrumentos de percusión desempeñan un papel de apoyo; los solos de timbales en el inicio del *Concierto para violín* de Beethoven, en la transición al final de la *Quinta sinfonía* de Beethoven y en la transición al *allegro giusto* en *Romeo y Julieta* de Chaikovski, o los yunques en *Das Rheingold* de Wagner, se cuentan entre las pocas notables excepciones. En muchas partituras del siglo xx los instrumentos de percusión desempeñan un papel protagonista. Esto es así tanto en muchas obras de cámara como en composiciones orquestales.

Hay incluso composiciones escritas enteramente para percusión, como *Ionisation* (1931) de Edgar Varèse, concebida para trece percusionistas, cada uno de los cuales toca diversos instrumentos. Los instrumentos que tocan alturas específicas (el piano, el *glockenspiel*, el carillón) aparecen únicamente en los últimos compases de la obra. Antes de eso, la actividad musical corre a cargo de motivos rítmicos, características tímbricas (instrumentos de madera junto a instrumentos de metal y de parche, por ejemplo), y grandes diferencias de registro (la gran caja frente a instrumentos más agudos).

Instrumentos a solo

El papel más prominente que desempeña el timbre en la música del siglo xx ha dado asimismo lugar a composiciones para muchos instrumentos a solo poco o nada empleados en los periodos clásico y romántico. Las piezas para cuerda a solo tenían antecedentes en Bach y otros compositores barrocos, pero las obras para maderas a solo, para metales a solo o incluso para percusión a solo son innovaciones más recientes.

Nuevas técnicas instrumentales

Como los de épocas anteriores, los compositores del siglo xx han explorado nuevos registros, nuevos timbres y nuevas técnicas para todos los instrumentos. Un ejemplo históricamente famoso es el comienzo de *La consagración de la primavera* (1913), donde Stravinsky utiliza el fagot como instrumento a solo en el mismo límite superior de su registro. Entre las posibilidades tímbricas para los instrumentos de cuerda, algunas de las cuales se descubrieron mucho antes del siglo xx, se cuenta el *ponticello* (aplicar el arco cerca del puente), el *glissando* (deslizamientos de una nota a otra), diversos tipos de *pizzicato* (cuerdas pulsadas) y el *col legno* (empleo de la madera del arco). En cuanto a los instrumentos de madera y de metal, las posibilidades incluyen el *frullato*, los *multifónicos* (dos o más notas a la vez), las *notas pedal* (notas fundamentales en el registro bajo) y el *chasquido de las llaves* en las maderas. Diversas nuevas técnicas pianísticas incluyen tocar dentro del piano pulsando, rasgueando o arañando las cuerdas con los dedos o diversos utensilios, golpear las barras y hacer sonar las tapas, tocar armónicos e insertar objetos entre las cuerdas (el llamado *piano preparado*).

25

Además de todas las posibilidades tímbricas de los instrumentos tradicionales, durante las últimas dos décadas se ha empleado un creciente número de sonidos electrónicamente generados y electrónicamente alterados. Esto es evidente en la música compuesta y ejecutada con instrumentos electrónicos. Pero es también característico de cierta música escrita para instrumentos tradicionales. *Ángeles negros* (1970), de George Crumb (nacido en 1929), está escrita para cuarteto de cuerda. Pero con los cuatro instrumentos amplificadas, con la reverberación añadida y con una diversidad de gongs y una armónica de cristal tocados por los miembros del cuarteto, en la pieza no hay casi un sonido que sea reconocible como el de un cuarteto de cuerda en el sentido tradicional. Otras obras de Crumb que emplean instrumentos

tradicionales no amplificadas también presentan efectos tímbricos especiales; entre ellas están sus *Once ecos del otoño de 1965* (1966) y *Antiguas voces infantiles* (1970).

Incluso un instrumento como la pianola, en la que los sonidos musicales únicamente se pueden producir de la manera tradicional, se ha empleado de modos novedosos en nuestro tiempo. El compositor Conlon Nancarrow (nacido en 1912) ha compuesto una gran cantidad de obras para pianola en las que las notas a una velocidad sobrehumana, los saltos y estiramientos sobrehumanos y el control increíblemente preciso sobre el ritmo son sólo algunas de las innovaciones. Varios de sus *Estudios para pianola* (compuestos desde 1950) han sido llevados al disco.

Todas estas innovaciones resaltan el papel desempeñado por el timbre en la música del siglo xx.

COLOCACIÓN DE LOS CAMBIOS TÍMBRICOS

En la mayoría de la música tonal de en torno a mediados del siglo xix, un único instrumento o una combinación única de instrumentos presenta toda una frase melódica o subdivisión de una frase. En una pieza para gran conjunto, diferentes frases o subdivisiones de frases bien pueden asignarse a diferentes instrumentos. (Repásense los compases iniciales de la *Sinfonía núm. 40* de Mozart en el Ejemplo 3-1.) Incluso en una pieza a solo, por ejemplo para piano, los diferentes registros o articulaciones pueden crear el efecto de una diversidad de timbres.

Sin duda, hay muchos pasajes tonales en los que una melodía es compartida por varios instrumentos, como sucede en el fragmento de la *Sinfonía «Heroica»* de Beethoven que aparece en el Ejemplo 3-8. Pero incluso aquí, el cambio de un timbre a otro sigue las divisiones motívicas de la melodía.

EJEMPLO 3-8: Beethoven, *Sinfonía núm. 3*, op. 55, primer movimiento

45
(Allegro con brio)

P dolce
Oboe — Clarinete — Flauta — Violines

Únicamente a partir de la segunda mitad del siglo xix, bajo la influencia de Richard Wagner, los cambios persistentes de timbre en mitad de una frase se convirtieron en un rasgo corriente en la orquestación. Óigase el Ejemplo 3-9, extraído del primer movimiento de la *Sinfonía núm. 4* (1892) de Mahler.

Los cambios en la instrumentación de las partes principales son continuos, incluso dentro mismo de las frases. Lo que en los cc. 7-9 comienza en las cuerdas graves se desplaza a los fagots y las trompas en el último tiempo del c. 9, a la trompa a solo en el c. 10, a la trompa y al fagot en el primer tiempo del c. 11, al fagot, los violonchelos y los contrabajos en el c. 11, etcétera.

EJEMPLO 3-9: Mahler, *Sinfonía núm. 4*, primer movimiento

Cl. (A) a 3 10
 Fg. 2.3. a 2
 Cor. 1.2. in F-Fa
 Vl. I arco
 Vl. II arco
 Vla. arco poco cresc. non div.
 Vc. arco poco cresc.
 Cb. poco cresc.
 Fl. 1.2. a 2
 Ob. 1.2. a 2
 Cl. (A) 1.2. a 2
 Fg. 1.2. a 2
 Cor. 1.2. a 2
 Vl. I p stacc.
 Vl. II p
 Vla. p
 Vc. p
 Cb. p

Este tipo de instrumentación aparece en muchas composiciones del siglo xx. Para describir tales cambios continuos de instrumentación en la tercera pieza de las *Cinco piezas para orquesta*, op. 16 (1909), Schönberg acuñó el término *Klangfarbenmelodie*, que significa una melodía de colores sonoros (*Klang* = sonoridad o tono; *Farben* =

colores; *Melodie* = melodía). Gran parte de ese movimiento consiste en acordes tenidos con sutiles orquestaciones en constante cambio. Como ejemplo de *Klangfarbenmelodie* en una sola melodía, oígame la parte principal en el Ejemplo 3-10, extraído del *Concierto para nueve instrumentos*, op. 24 (1934), de Webern, donde casi cada nota está en un instrumento diferente.

EJEMPLO 3-10: Webern, *Concierto para nueve instrumentos*, op. 24, segundo movimiento

Sehr langsam $\text{♩} = \text{ca. } 40$

①
 pp p > pp mp p
 Trompeta, Viola, Violín, Clarinete Flauta Oboe Violín, con sordina con sordina con sordina

Webern empleó esta técnica de orquestación incluso en sus arreglos de música previa. Su orquestación del *ricercare* a seis de la *Ofrenda musical* de Bach emplea ocho cambios instrumentales durante las veinte notas del sujeto de la fuga. Al requerir un sentido sumamente refinado de la configuración y la fusión de varios instrumentos para producir una única línea, la *Klangfarbenmelodie* añade un aura de música de cámara a muchas texturas orquestales del siglo xx.

PUNTOS PARA EL REPASO

1. La *textura* se refiere a la interacción de partes separadas que suenan juntas. La *textura* es el resultado del número y prominencia relativa de las partes individuales, el espaciamiento, el ritmo y el *timbre* (el color sonoro).

2. En la música tonal las texturas suelen presentar una parte grave claramente definida y que provee la base para una parte melódica continua, con cambios de *textura* estrechamente relacionados con el fraseo y la forma.

3. La música del siglo xx presenta una amplia gama de texturas, incluidas las texturas tonales tradicionales y las *texturas estratificadas* (con componentes relativamente independientes). Con partes individuales que pueden incluir cambios de registro extremos, timbres, dinámicas y articulaciones cambiantes, muchas composiciones del siglo xx contienen texturas sin ninguna relación en absoluto con los modelos tonales.

4. En la música tonal el *timbre* suele resaltar la homogeneidad del conjunto y la coordinación de los cambios tímbricos con motivos, frases y divisiones formales. Esto es asimismo característico de muchas composiciones del siglo xx. Otras composiciones, sin embargo, presentan conjuntos de diversos timbres, rápidos cambios de timbre en las partes individuales (*Klangfarbenmelodie* = melodía de colores sonoros) y nuevas técnicas instrumentales.

Capítulo IV

La forma

forma en arco variación continua

El término *forma*, tal como lo utilizan los músicos, se refiere a las secciones de una pieza: su organización, el(los) tipo(s) de música que contienen y sus relaciones mutuas. En las épocas clásica y romántica, numerosas composiciones comparten ordenaciones semejantes de temas y tonalidades. Estas semejanzas llevaron a los teóricos y musicólogos a inventarse nombres estereotipados para referirse a estas formas normalmente empleadas: forma sonata, rondó, forma de *Lied*, etc. Todos estos nombres se siguen usando en la actualidad.

Pero aunque estos nombres persistan, las actitudes de muchos músicos hacia estas formas han cambiado. En el siglo XIX, la mayoría de los músicos concebían una forma musical como un perfil o molde que se había de rellenar con los temas de una pieza dada. Hoy en día, muchos músicos consideran la forma musical de una manera más amplia. En este significado más nuevo, la forma se refiere a la unidad producida por la conjugación de *todos* los aspectos de una composición: el ordenamiento de los temas, pero también las estructuras armónico-melódicas, las conducciones de las voces, los movimientos tonales, los fraseos, las texturas, etc. El centro de atención lo constituye la unidad conceptual de cada pieza, no el grado en que esa pieza sigue o no algún patrón abstracto. Los temas participan en la creación de la forma, pero su presencia es en parte resultado de otros factores musicales. En la forma sonata, por ejemplo, el nuevo tema que con frecuencia acompaña la llegada a una nueva tonalidad no se puede separar del establecimiento de esa nueva tonalidad, pues el nuevo tema aparece en parte para establecer la nueva tonalidad. Y al nuevo tema quizá se puedan agregar una nueva textura, una nueva instrumentación, un nuevo tipo de construcción del fraseo, nuevas progresiones armónicas o nuevas conducciones de voces.

Esta amplia perspectiva sobre la forma musical, que realza la participación de todos los aspectos de la estructura, es particularmente valiosa cuando volvemos nuestra atención a la música del siglo XX. Pues incluso allí donde una pieza no tonal del siglo XX pueda parecer que está en una forma tonal, la ausencia de una armadura crea una nueva estructura. Algunos compositores del siglo XX han seguido organizando sus

piezas de modos reminiscentes de las formas tonales, mientras otros compositores proceden de modos enteramente novedosos. Pero en todas estas piezas, lo que crea la forma de una pieza es la interacción de todos sus aspectos.

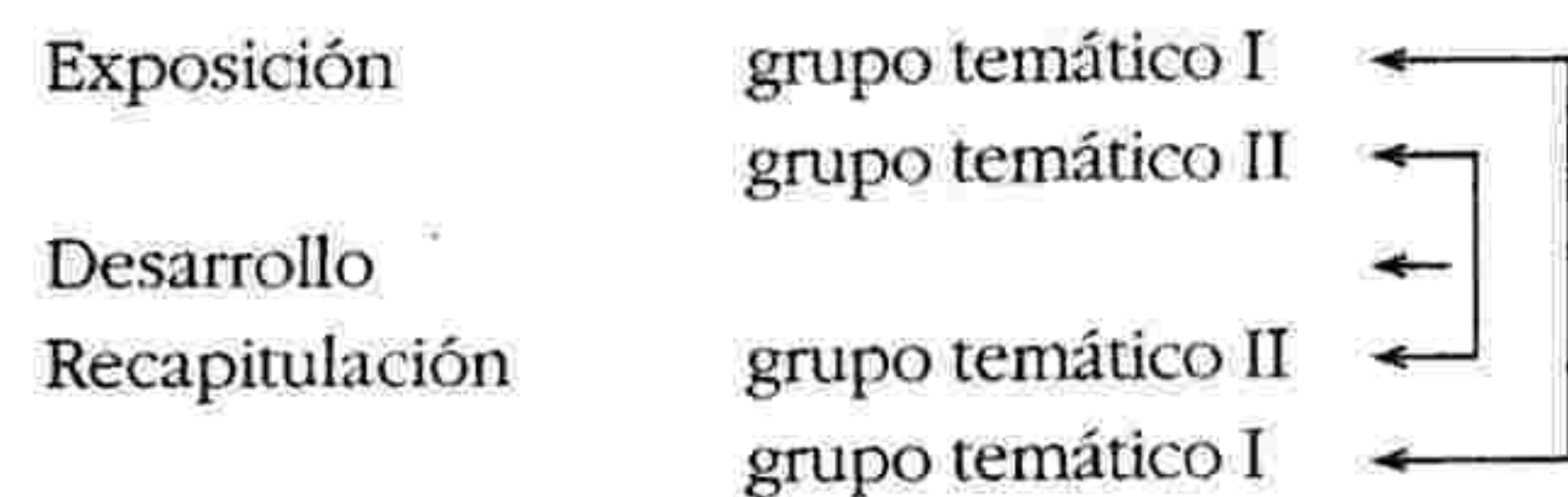
Puesto que aún no hemos estudiado detalladamente las estructuras de alturas del siglo xx, el examen de las formas del siglo xx en este capítulo debe resultar en cierta manera superficial, no ocuparse más que de algunos principios generales y proveer una introducción a la forma en la música del siglo xx. Solamente cuando empecemos a estudiar estructuras de alturas más amplias en las Unidades Tres y Cuatro podremos ocuparnos de la forma en términos más específicos.

FORMAS BASADAS EN MODELOS TONALES

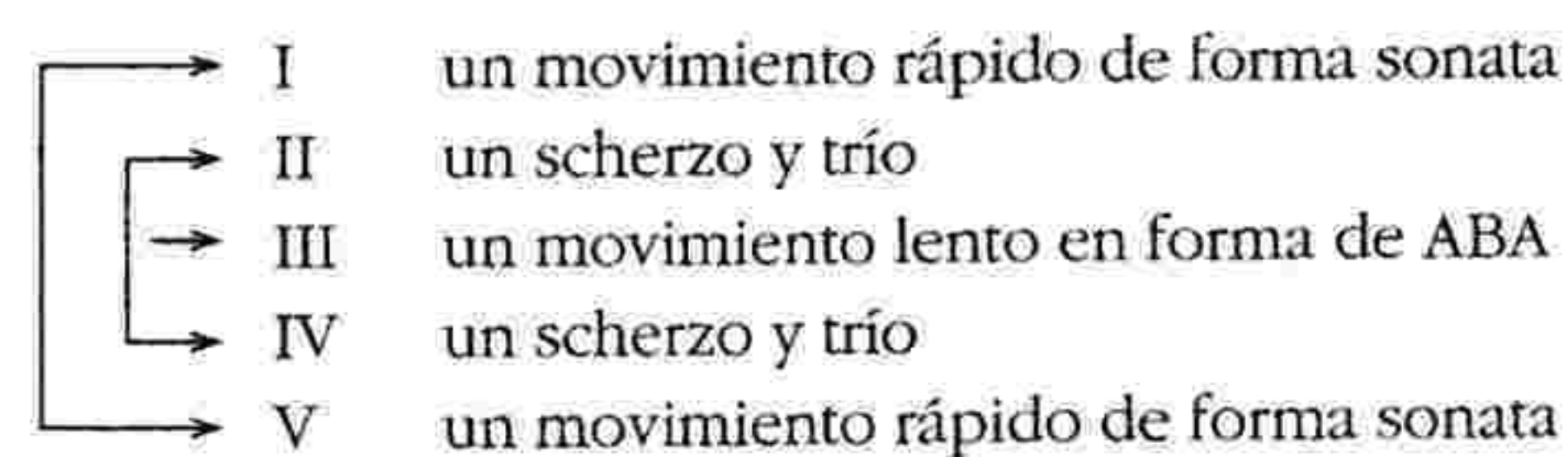
Durante la primera mitad del siglo xx muchos compositores siguieron escribiendo en los géneros y formas del periodo tonal. Escribían sonatas, sinfonías, cuartetos para cuerda y series de variaciones utilizando los diseños temáticos de las formas tonales estereotipadas en movimientos individuales aunque abandonaran la tonalidad funcional como base de su música. En muchas de estas composiciones del siglo xx, las formas adoptan nuevas características según las metas de los compositores individuales.

Béla Bartók, por ejemplo, se ocupó con frecuencia de la creación de diversos tipos de simetrías en sus composiciones. Muchas de sus formas musicales presentan ordenamientos temáticos que son semejantes cuando se los lee hacia adelante o hacia atrás. El término *forma en arco* o *Bogen form* se refiere a tales construcciones simétricas. (*Bogen* es la palabra alemana para arco.)

En muchos movimientos de Bartók en forma sonata, por ejemplo, el orden de los temas en la recapitulación es el reverso del de la exposición, con lo cual se crea una estructura simétrica en torno a la sección central de desarrollo:



A una escala mayor, en algunas composiciones Bartók organizó los movimientos según un diseño simétrico. Sus *Cuarteto para cuerda núm. 4* (1928) y *Cuarteto para cuerda núm. 5* (1934), por ejemplo, tienen el siguiente diseño:



Todo el cuarteto para cuerda es una forma en arco en torno al tercer movimiento, él mismo una forma en arco (ABA). Las correspondencias entre los movimientos

1 y 5 y entre los movimientos 2 y 4 derivan del uso de temas semejantes o idénticos. Como resultado de estas simetrías y correspondencias temáticas, estos dos cuartetos para cuerda son en cinco movimientos, no en los tres o cuatro movimientos característicos de los cuartetos para cuerda de los siglos xviii y xix.

La preocupación de Bartók por las simetrías formales y la forma en arco afecta también a sus obras en otras construcciones. Su *Música para cuerda, percusión y celesta* (1936), por ejemplo, se inicia con un movimiento en fuga. El movimiento está construido simétricamente en torno al clímax de la pieza (c. 56) que aparece una vez cumplidos aproximadamente dos tercios de la duración del primer movimiento. El clímax mismo lo hacen evidente la mayor dinámica del movimiento (*fff*), la distancia registral más amplia del movimiento (cinco octavas menos un semitono) y la súbita reducción de la textura a meras octavas después de una densa polifonía. Antes del clímax, el sujeto de la fuga sólo aparece en su forma original. Inmediatamente después del clímax, el sujeto aparece invertido (en dirección contraria) varias veces. El resto del movimiento utiliza el sujeto de las dos formas.

La estructura de alturas de este movimiento es también simétrica en torno al clímax. La presentación inicial de la fuga empieza y termina en la. Sucesivas presentaciones del tema alcanzan alturas sucesivamente superiores o inferiores por quintas perfectas: [la]-mi-si-fa-do-sol₂ y [la]-re-sol-do-fa-si₂. Estas dos series convergen luego en el clímax sobre la octava de mi₂; mi₂ está una quinta más allá del final de ambas series y es también la altura más alejada de la (a un tritono de distancia). A continuación del clímax, las dos series de quintas aparecen en orden reverso, de mi₂ de vuelta hacia la, esta vez con la inversión del sujeto.

Otro rasgo de la música de Bartók que se encuentra en composiciones de muchos otros compositores del siglo xx es la estrecha relación de los temas entre sí. El primer movimiento de su *Cuarteto para cuerda núm. 2* (1917) es un caso palmario. Aunque en este movimiento en forma sonata cada tema es distinto de los demás, los principales motivos de cada tema comparten todos un perfil ascendente y descendente, como se muestra en el Ejemplo 4-1. Si Bartók no hubiese llamado nuestra atención sobre esta relación entre los temas, los oyentes quizá nunca lo habrían advertido. Pero en la recapitulación esta relación pasa al primer plano del mismo modo que los cuatro instrumentos se unen todos en una sorprendente presentación al unísono del ascenso y descenso gradual en la-si-do-si-la. Desde esta melodía al unísono surgen todos los motivos principales del movimiento, como se muestra en el Ejemplo 4-2.

EJEMPLO 4-1: Bartók, *Cuarteto para cuerda núm. 2*, primer movimiento



interrelaciones como éstas son un legado de la música tonal. Los movimientos en una sonata de Mozart o Beethoven, las óperas de Wagner, las piezas de carácter de los románticos, así como otras obras tonales, suelen presentar estrechas semejanzas subyacentes entre los temas. A veces estas semejanzas son evidentes en una primera escucha; en otros casos, advertir las relaciones requiere una considerable familiaridad con la obra. Pero en la mayoría de las piezas tonales, sean cuales sean las relaciones entre los temas, cada tema conserva un perfil individual.

EJEMPLO 4-2: Bartók: *Cuarteto para cuerda núm. 2*, primer movimiento

Por contra, en las obras de los compositores del siglo xx los temas rara vez se vuelven a presentar de la misma forma; en lugar de eso, están constantemente evolucionando en nuevos temas en un proceso llamado *variación continua*. La música de Schönberg y los compositores influidos por él es particularmente rica en tales variaciones continuas, lo cual confiere a los movimientos enteros el sentido de ser desarrollos incesantes.

Transformaciones de las formas tonales

En las composiciones del siglo xx basadas en una forma tonal, la forma suele estar comprimida o expandida hasta tal punto que su naturaleza resulta alterada. Muchas piezas de Anton Webern, por ejemplo, son tan breves según los estereotipos de la música tonal que lo que en otra pieza podría considerarse un fragmento de una frase se convierte en una importante unidad formal.

Dos ejemplos de esto son el *Movimiento para cuarteto de cuerda*, op. 5, núm. 4 (1909), que dura poco más de un minuto, y el segundo movimiento de las *Variaciones para piano*, op. 27 (1936), de apenas medio minuto aun con las repeticiones de las dos mitades del movimiento. Éstas y otras obras de Webern están basadas en formas tradicionales; la op. 5, núm. 4 tiene forma ABA'; el segundo movimiento de la op. 27 es de forma binaria. Pero, dada la escala en miniatura de estos movimientos, de los cuales se tratará por extenso en capítulos posteriores, lo que al principio puede parecer parte de una frase quizá constituya en realidad toda una sección contrastante.

En el otro extremo del espectro se encuentran movimientos sumamente largos que derivan de la expansión de formas muy simples. El último movimiento del *Cuarteto para el fin de los tiempos* (1941) de Olivier Messiaen, por ejemplo, dura más de siete minutos, aunque sólo contiene treinta y dos compases de 4/4 con $\text{♩} = 36$. Básicamente, el movimiento es un único periodo paralelo: dos frases de dieciséis compases cada una que están al mismo tiempo en sus ocho primeros compases. Pero a un tempo extremadamente lento, el movimiento dura muchas veces más que cualquier composición tonal comparable. En el mismo comienzo del movimiento, por ejemplo, la presentación de un motivo

su secuencia (cc. 1-3, 4-6) duran un minuto y quince segundos. Como sucedía con la extrema compresión del material en Webern, esta expansión del material cambia la naturaleza de la forma. Una sola nota puede convertirse en un acontecimiento importante.

En resumen, las formas tonales tradicionales constituyen la base de muchas composiciones no tonales del siglo xx. Pero en muchas de estas obras la ausencia de una armadura, la adición de nuevos aspectos (como las simetrías formales y la variación continua) y el empleo de nuevas escalas temporales (brevedad o longitud extremas) crean novedosas construcciones.

NUEVAS POSIBILIDADES FORMALES

Además de adoptar, adaptar o transformar formas tonales, los compositores del siglo xx han desarrollado asimismo nuevos procedimientos formales. Muchas obras de Claude Debussy, por ejemplo, no siguen los modelos tonales formales. Con frecuencia en estas obras parece haberse abandonado conceptos tradicionales como exposición, variación y desarrollo de los temas. Un ejemplo, ya citado en nuestro estudio de la textura en el Capítulo III, es la obra orquestal *La mer* (1905). Los temas entran y salen, reapareciendo entre otros temas en nuevos entornos, pero sin el mismo sentido de ordenamiento que en las formas tonales.

También muchas obras de Igor Stravinsky derivan de nuevos principios formales como es la yuxtaposición de varios elementos (temas, texturas, motivos) contrastantes. La presentación de un elemento puede ser interrumpida por otro elemento, al cual sigue una reaparición o expansión del primero. Los varios elementos diferentes simplemente se encuentran unos junto a otros. Esta yuxtaposición de elementos separados es semejante a la estratificación en Stravinsky de componentes separados para constituir sus texturas. Los estudios del inicio de *Petrushka* (1911) y del primer movimiento de la *Sinfonía de los salmos* (1930) en los Capítulos VIII y IX examinan estos principios constructivos con más detalle.

Otro principio formal nuevo del siglo xx deriva del empleo de la variación continua por parte de Schönberg y otros. Un tema o motivo puede aparecer sólo una vez, seguido por una variación distante o por nuevo material completamente nuevo, de lo cual resulta un flujo constante de nueva música. En el monodrama *Erwartung*, op. 17 (1909), la continua introducción de nuevos materiales temáticos corre paralela al texto de la obra, en el que la soprano canta únicamente fragmentos de frases a la manera en que fluye la consciencia.

Tras la Segunda Guerra Mundial la forma musical ha sido objeto de una enorme diversidad de enfoques. Como veremos en la Unidad Cuatro, en muchas obras de este periodo no se encuentran temas y motivos en el sentido tradicional. Junto con nuevas texturas y nuevos conceptos de melodía y armonía, han surgido nuevas formas que tienen poco que ver con las construcciones tonales tradicionales.

En *Composición para cuatro instrumentos* (1948) de Milton Babbitt, por ejemplo, la organización global de la obra se apoya conceptualmente en la permutación, la base de las alturas. La pieza está escrita para flauta, clarinete, violín y violonchelo. Se dan todas las combinaciones de estos instrumentos: un solo para cada uno, todos los dúos posibles, todos los tríos posibles y una sección para el cuarteto. Estas secciones se disponen por pares en cada uno de los cuales cada instrumento participa por lo menos una vez:

[solo de clarinete
trío para flauta, violín y violonchelo

[dúo para clarinete y violonchelo
dúo para flauta y violín

[trío para flauta, clarinete y violín
solo de violonchelo

[dúo para flauta y violonchelo
dúo para clarinete y violín

[trío para flauta, clarinete y violonchelo
solo de violín

[dúo para violín y violonchelo
dúo para flauta y clarinete

[solo de flauta
trío para clarinete, violín y violonchelo

cuarteto

Cada sección presenta un par diferente de intervalos armónicos y un grupo diferente de motivos de alturas subyacentes como complemento a las diferentes instrumentaciones. (Para un estudio más extenso de esta pieza, véase el Capítulo XIII.)

En otros estilos recientes, el mismo concepto de forma musical y de composición musical ha sido objeto de ataque. En la Unidad Cuatro nos ocuparemos de piezas en las que el ejecutante decide el orden de las secciones o incluso qué notas tocar. En piezas en las que dos ejecuciones igualmente «correctas» pueden ser completamente diferentes en cuanto a altura y ordenación de las secciones, resulta irrelevante el concepto de forma en cuanto propiedad inherente a la obra.