

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS
FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES
DEPARTAMENT DE CIÈNCIES HISTÒRIQUES I TEORIA DE LES ARTS
PROGRAMA DE DOCTORAT DE PERSPECTIVES METODOLÒGIQUES DE
LA INVESTIGACIÓ HISTÒRICA I HISTÒRICOARTÍSTICA

ESTUDIO COMPARATIVO DE TRES
PROPUESTAS DIDÁCTICAS DE
CONTRAPUNTO NO TONAL
EN EL SIGLO XX:
LA TÉCNICA ATONAL DE JULIEN FALK, EL
CONTRAPUNTO DISONANTE DE CHARLES
SEEGER Y EL CONTRAPUNTO
DODECAFÓNICO DE ERNST KRENEK

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:
CARME FERNÁNDEZ VIDAL

TOMO I

DIRIGIDA POR:
Dra. TERESA CATALÁN SÁNCHEZ

CODIRECTORA:
Dra. CATALINA CANTARELLAS CAMPS

**ESTUDIO COMPARATIVO DE TRES
PROPUESTAS DIDÁCTICAS DE CONTRAPUNTO
NO TONAL EN EL SIGLO XX:
LA TÉCNICA ATONAL DE JULIEN FALK, EL
CONTRAPUNTO DISONANTE DE CHARLES
SEEGER Y EL CONTRAPUNTO DODECAFÓNICO
DE ERNST KRENEK**

Í N D I C E GENERAL

TOMO I

	Pág.
AGRADECIMIENTOS	
PRÓLOGO.....	1
CAPÍTULO I.- FALK, KRENEK Y SEEGER: PERFIL PERSONAL. BIOGRAFÍAS	
I.1 Julien Falk (1902-1987).....	14
I.2 Ernst Krenek (1900-1991).....	24
I.3 Charles L. Seeger (1886-1979).....	33

CAPÍTULO II.- PERFIL DOCENTE Y ARTÍSTICO. CONTEXTO IDEOLÓGICO. AFINIDADES Y DIFERENCIAS

II.1. Experiencia y aportación docente.....	47
II.1.1. Falk.....	48
II.1.2. Krenek.....	52
II.1.3. Seeger.....	59
II.2. El componente ideológico en el contexto socio-político de su momento histórico.....	70
II.2.1. Falk.....	70
II.2.2. Krenek.....	73
II.2.3. Seeger.....	78
II.3. Reflexiones sobre el componente espiritual en la vida artística de los tres autores.....	82
II.3.1. Falk.....	82
II.3.2. Krenek.....	85
II.3.3. Seeger.....	89
II.4. Los tratados de contrapunto no tonal de Falk, Krenek y Seeger, desde la perspectiva de los mencionados aspectos artísticos de sus autores. Comparativa.....	93

CAPÍTULO III.- EL CONTRAPUNTO. DICOTOMÍA TONALIDAD – ATONALIDAD. DIDÁCTICA TRADICIONAL

III.1. Evolución de la tradición.....	111
III.1.1. Tonalidad-Atonalidad.....	115
III.1.2. Consonancia-Disonancia.....	126
III.2. Evolución de la técnica contrapuntística en las primeras décadas del siglo XX.....	139

III.3. Descripción del dispositivo procedimental didáctico tradicional.....	156
--	-----

CAPÍTULO IV.- CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS DE TRES TRATADOS DE CONTRAPUNTO NO TONAL

IV.1.- FALK: Descripción analítica de la “Técnica de la Música Atonal”.....	195
IV.1.1. Comentarios a su introducción.....	195
IV.1.2. Descripción técnica.....	211
IV.2.- KRENEK: Descripción analítica de los “Estudios de Contrapunto basados en la Técnica Dodecafónica”.....	265
IV.2.1. Comentarios a su introducción.....	265
IV.2.2. Descripción técnica.....	268
IV.3.- SEEGER: Descripción analítica del “Manual de Contrapunto Disonante”.....	317
IV.3.1. Comentarios a su introducción.....	317
IV.3.2. Descripción técnica.....	324

CAPÍTULO V.- ESTUDIO COMPARATIVO DE LA DESCRIPCIÓN TÉCNICA DE LOS TRES TRATADOS ANALIZADOS

V.1. Alturas. Intervalos.....	443
V.1.1. La octava.....	453
V.2. Dispositivo de neutralización.....	458
V.3. El recurso de la repetición.....	462
V.4. Estructura. Organización formal.....	466

V.4.1 Simetría.....	482
V.5. Melodía.....	486
V.6. Textura.....	491
V.6.1. Contrapunto.....	495
V.6.2. Armonía.....	499
V.7. Centralidad.....	507
V.8. Ritmo. Metro. Acentuación.....	511
V.9. Instrumentación. Timbre. Dinámica.....	521
V.10. Especulaciones sobre los ejemplos presentados en los tres tratados. Breve reflexión sobre las resultantes sonoras.....	526
CAPÍTULO VI.- CONCLUSIONES.....	533
BIBLIOGRAFÍA.....	559

TOMO II

APÉNDICE DOCUMENTAL

	Pág.
APÉNDICE 1: Traducción de la obra <i>Technique de la Musique Atonale</i> de Julien Falk (Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1959. Original en francés). Traducción: Teresa Catalán	
Introducción.....	3

Traducción de *Técnica de la Música Atonal* de
Julien Falk..... 5

Índice de la traducción de *Técnica de la Música
Atonal* de Julien Falk..... 49

**APÉNDICE 2: Traducción de la obra *Studies in Counterpoint
based on the Twelve-Tone Technique* de Ernst
Krenek (G. Schirmer, Inc., New York, 1940.
Original en inglés).
Traducción: Carme Fernández Vidal**

Introducción..... 53

Notas del traductor..... 55

Traducción de *Estudios de Contrapunto basados
en la Técnica Dodecafónica* de Ernst Krenek..... 57

Índice de la traducción de *Estudios de Contrapunto
basados en la Técnica Dodecafónica*
de Ernst Krenek..... 61

**APÉNDICE 3: Traducción de la obra *Tradition and Experiment in
(the New) Music* de Charles Seeger (incluida en la
edición titulada *Studies in Musicology II:
1929-1979*, University of California Press,
Berkeley & Los Angeles, 1994. Original en inglés).
Traducción: Carme Fernández Vidal**

Introducción..... 129

Notas del traductor..... 133

Traducción de *Tradición y Experimentación en
(la Nueva) Música* de Charles Seeger..... 141

Índice de la traducción de *Tradición y
Experimentación en (la Nueva) Música*
de Charles Seeger..... 143

AGRADECIMIENTOS

La UIB (Universitat de les Illes Balears) ha mostrado una actitud abierta y colaboradora con los músicos en el tercer ciclo de estudios. Mi agradecimiento a todos aquellos profesores del departamento de Ciencias Históricas y Teoría de las Artes que han facilitado y apoyado mi trabajo y el de mis colegas. En especial a la codirectora de esta tesis, la doctora Catalina Cantarellas, a quien agradezco su confianza en esta investigación y su desinteresada cooperación en el desarrollo de esta empresa.

A la directora de esta tesis y promotora de este estudio, la doctora Teresa Catalán, mi más sincero agradecimiento por su labor como Maestra tanto en la música como en la vida, y por su dedicación generosa durante los muchos años que me ha permitido gozar de su magisterio. Su análisis crítico, realizado desde el más estricto rigor y aportación entusiasta, ha sido fundamental e imprescindible. Asimismo, su pasión por la labor investigadora ha supuesto un ejemplo a seguir y un estímulo que ha alimentado mi ilusión en este proyecto desde sus inicios.

Este trabajo no se hubiera podido completar sin las aportaciones documentales de múltiples personas e instituciones que detallamos a continuación. A la editorial Alphonse Leduc hay que agradecer la predisposición que ha mostrado en todo momento y al Sr. Jean Leduc sus gestiones para ponerme en contacto con los descendientes de Julien Falk.

A la Sra. Colette Lebailly, hijastra de Julien Falk, le agradezco la aportación de una importante documentación que ha permitido la construcción de una biografía del Maestro, así como sus gestiones con la SACEM (Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de Musique).

Las gracias también a los discípulos de Julien Falk que desinteresadamente aportaron su testimonio directo para esta investigación, especialmente al Sr. Robbi Finkel, quien nos ha proporcionado el capítulo sobre Julien Falk del manuscrito aún inédito de sus memorias.

Al Sr. Jaime Fatás, agradecerle que, desde su puesto en la universidad de Arizona, nos haya facilitado un documento tan relevante para esta investigación como el artículo “On Dissonant Counterpoint” de Charles Seeger. Las gracias también a D. Eduardo Armenteros porque, en nuestro segundo encuentro tras conocernos, me obsequió con varios artículos en una muestra generosa de su interés hacia mi investigación. Y sobre todo, las gracias a D^a Teresa Catalán, por su incansable ayuda y aportación en la búsqueda de artículos vinculados a los tres autores que han constituido el eje de este trabajo. Sin toda esta documentación, el trabajo nunca podría haber adoptado la forma que finalmente presenta.

Mi más sincero agradecimiento a D. Miquel Àngel Rosselló por su colaboración en la transcripción de los ejemplos musicales y por su ayuda en todas las cuestiones de índole informática.

Puesto que una parte importante de la documentación que constituye la fuente bibliográfica y documental de este estudio está en lengua extranjera, debo agradecer las

diversas ayudas que he recibido en el marco de la labor de traducción. En primer lugar, agradezco a la doctora Catalán la generosa aportación de su traducción del tratado de Falk para su inclusión como uno de los apéndices de este estudio. Fue en las clases de Técnicas y Sistemas compositivos de la Sra. Catalán, donde tomé contacto con este texto, con el que trabajo desde hace diez años. También agradezco que me diera acceso a otras traducciones no publicadas como por ejemplo los tratados de contrapunto de Dupré, Koechlin y Dubois, también realizadas por ella misma.

A la Sra. Jacqueline Tobiass agradezco su colaboración en la traducción de la grabación de la entrevista radiofónica a Falk del año 1981.

Las gracias a D. Jaime Fatás y a D^a Lourdes Fernández Vidal, por sus consejos en diversas consultas sobre la traducción de textos en lengua inglesa. En la ardua traducción del tratado de Seeger, he contado con la ayuda desinteresada de la Sra. Alicia Miñano Molina, a quien agradezco profundamente las intensas horas de colaboración incondicional solucionando mis dudas.

Finalmente, mi agradecimiento más expresivo a mi familia por su dedicación y apoyo. A mi madre y a mi segunda madre, por preocuparse y ocuparse de mí permitiendo mi dedicación plena. A mi compañero de vida y apoyo incondicional en todos los ámbitos Miquel Àngel Rosselló, mi gratitud más cariñosa por su paciencia durante los malos ratos y en las interminables horas de trabajo necesarias para la realización de este estudio, por escucharme, y por sus esfuerzos para facilitar aspectos cotidianos que han permitido esta labor. Sin su comprensión y su sacrificio hubiera sido imposible todo mi trabajo.

PRÓLOGO

A partir aproximadamente de los años 30 del pasado siglo XX, detectamos indicios de una emergente necesidad de poner alguna clase de orden en la vertiginosa y casi podríamos decir, violenta evolución musical que se venía desarrollando desde las últimas décadas del siglo XIX.¹ Concretamente en 1930,² la crónica musical ya reconoce el fin de una era de experimentación en el arte musical que había generado una profusión de nuevos recursos y materiales que sin embargo, en su mayor parte todavía estaban pendientes de un desarrollo y rendimiento plenos. Había llegado el momento, pues, de recopilar, examinar, ordenar y reflexionar. Verdaderamente caben diversas vías para materializar estos propósitos y sin duda, los artículos de divulgación o publicaciones especializadas y los libros de carácter analítico-descriptivo que se adentraban en mayor o menor grado en los pormenores constructivos que aplicaban determinados compositores, y/o en alguna de sus creaciones consideradas referentes de la Nueva Música,³ podían aproximar al teórico, al profesional ya formado y en pleno desarrollo de su ejercicio en cualquier campo, o incluso a determinados grupos de amateurs con una cierta formación musical, a las últimas corrientes artísticas del momento.

Pero convengamos que seguramente la prueba de fuego a la hora de materializar los resultados de esta evaluación, se concreta en la elaboración de libros de texto destinados a su aplicación práctica en la docencia; es decir, tratados de corte pedagógico que al abordar un marco idiomático característico del siglo XX, vengán a completar la formación escolar de los estudiantes de composición, puesto que en algún momento la enseñanza musical tendrá que asumir los eventos acaecidos en la época en cuestión y

¹ “No ha habido etapa en la historia de la música en la que hubiera estilos, tendencias y actitudes que surgieran y cayeran con semejante rapidez a las de nuestro siglo”. LANG, Paul Henry. *Reflexiones sobre la música*, Madrid, 1998; p. 159.

² Ver EVANS, Edwin. “Stocktaking, 1930”, *Music & Letters*, Vol. 12, No. 1, (Jan., 1931); pp. 60-65.

³ “La índole radicalmente experimental de muchas de las obras escritas entre 1910 y 1930 hizo que se las clasificase como “la nueva música”, expresión ésta con la que ya nos hemos encontrado anteriormente, por ejemplo el ‘ars nova’ del siglo XVI o las ‘Nuove musiche’ de 1602. La palabra “nueva”, tal como se la empleaba para referirse a gran parte de la música escrita entre 1900 y 1930, reflejaba un rechazo casi total de los principios aceptados que regulaban la tonalidad, el ritmo y la forma”. GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*, 2, Madrid, 1984; p. 807.

organizar dispositivos que faciliten métodos de trabajo y comprensión a costa de tamizar una pluralidad siempre diversa. Estamos hablando de manuales que presenten de forma sistemática, y por ende, sintética, las principales características del nuevo estilo formuladas a modo de vademécum (puesto que se organizan en torno a unas normas compartidas dejando un tanto de lado sus desviaciones por motivos eminentemente prácticos), o dicho de otro modo, tratados pedagógicos que presenten las bases fundamentales sobre las que se erige el sistema, complementadas con una correlación de reglas que se presentan en una gradación creciente de dificultad como principio didáctico. Está claro pues, que su papel se ubica en el ámbito de la enseñanza musical, mayoritariamente dentro del marco de las instituciones docentes, y su aportación pretende servir tanto al estudiante en su proceso de formación dirigido a consolidarse como un futuro profesional de la música, como al profesor, para que en textos didácticos de este tipo encuentre un soporte en su labor de desarrollo, guía y apoyo al cometido de su discípulo.

Lo cierto es que aún a día de hoy son escasos –por no decir inexistentes- los textos destinados a la enseñanza de la escritura musical en lenguajes no tonales que respondan al perfil que acabamos de describir. En este sentido, la tonalidad se mostró en torno a libros de texto sobre armonía, contrapunto, formas musicales, que sin duda diseccionaban una realidad, pero indudablemente servían a un fin didáctico y que constituyen la bibliografía básica sobre la que se sustentan los planes de estudio de nuestros conservatorios y en definitiva, la ortodoxia tradicional de la enseñanza de la composición. Parece ser sin embargo, que las corrientes atonales han presentado dificultades –y tal vez pocas voluntades- para sistematizarse de cara a su enseñanza.

Las tentativas por crear vínculos entre ambas posturas pedagógicas -la primera que atiende a una convención integrada bajo lo que se denominó periodo de la práctica común,⁴ y la segunda que pretende mostrar una paleta lo más amplia posible de la

⁴ “Históricamente, el periodo en el que se puede detectar esta práctica común abarca más o menos los siglos XVIII y XIX”. PISTON, Walter. *Armonía*, Barcelona, 1993; p. VIII

diversidad no unificada⁵ que nos ha dejado el arte musical del siglo XX-, no constituyen un puente ficticio que nos empeñamos en construir ahora, puesto que otros autores ya lo intentaron a lo largo del siglo pasado y dejaron por escrito sus propuestas didácticas a las que desde nuestro punto de vista no estamos prestando suficiente atención, sin alcanzar a comprender los motivos.

Nuestra línea de investigación que en su fin último pretende alguna aportación en este sentido, se inició con la búsqueda de tratados o manuales que habiéndose escrito durante el siglo pasado, atendieran a la enseñanza de la composición en un lenguaje musical no tonal, y que presentasen una propuesta de procedimiento sistemático a seguir junto con unas bases que defendieran el estilo en cuestión. Pretendemos, por tanto, retomar la línea de investigación que diferentes autores abordaron en el momento histórico en que les tocó vivir, impulsados por la exigencia que su labor como docentes les estaba imponiendo: la necesidad de iniciar a sus alumnos en un lenguaje musical característico del siglo XX a través de un método y procedimiento sistemático.

Los primeros intentos hay que buscarlos precisamente a partir de los años 30 y uno de los denominadores comunes que presentan estos textos es que sus artífices desempeñaron una actividad simultánea en la creación (composición musical) y en la docencia (formación de futuros compositores).

La elección de los tratados que sirven de punto de referencia para nuestro estudio tenía pues un doble condicionante: por una parte debían mostrar como hemos señalado, una base pedagógica clara; por otra, nuestro interés se centra en aquellas posiciones más vanguardistas que desde el punto de vista técnico trasgredieran la tonalidad. Las resultantes en base a estas premisas fueron la “Technique de la Musique

⁵ “El idioma universal de los modos vino a ser el idioma universal de la tonalidad, pero la descomposición de ésta, o mejor dicho, de una diferente ordenación de unos materiales...surgió un nuevo idioma ya no universal en cuanto a su organización, sino individual en ciertos aspectos y que, poco a poco, vendría a ser exclusivo de cada uno de los compositores y, en cuanto a idioma, sería único y habría tantos como compositores”. CUSCÓ, Joan y SOLER, Josep. *Tiempo y Música*, Barcelona, 1999; p. 120.

Atonale”⁶ de Julien Falk,⁷ los “Studies in Counterpoint based on the Twelve-Tone Technique”⁸ de Ernst Krenek⁹ y el “Manual of Dissonant Counterpoint”¹⁰ de Charles L. Seeger.¹¹ Resulta especialmente relevante constatar que estos primeros intentos de formulación didáctica en lenguajes no tonales, sitúan la técnica contrapuntística como eje de su planteamiento pedagógico.

Los tres autores mencionados ofrecen propuestas para crear sistemas de organización de las alturas que trascienden la tonalidad tradicional tal como se entendió en la época de la práctica común. Es más, todas estas propuestas adoptan la forma de tratados de contrapunto y aunque durante el mismo periodo de tiempo (entre 1930 y 1960 aproximadamente) se escribieron y publicaron muchos libros, artículos y manifiestos similares que trataban cuestiones afines –es decir, en torno a la Nueva Música genéricamente denominada atonal-, ninguno presentaba la forma de texto de contrapunto planteando principios contrapuntísticos específicos dentro de los nuevos lenguajes compositivos. Estos tratados, únicos en su género, afrontan el reto de la codificación para uso docente de la música no tonal. No se ha consolidado la evidencia de la existencia de un denominador común entre los textos que se adentran en la descripción técnica de un idioma no tonal, pues son sistemas de corte muy diverso. No nos estamos enfrentando pues, a un sistema escolástico como en el caso del contrapunto riguroso con una tradición centenaria, sino muy al contrario, a unos pocos trabajos aislados, de diferente índole tanto en su extensión como en su enfoque. Por estas razones decidimos su investigación y análisis, ya que no tenemos noticias de un trabajo sistemático de esta naturaleza hoy en día.

Para lograr nuestro propósito, y puesto que ninguno de estos textos están editados en lengua española, para su estudio hemos realizado traducciones que se presentan, en primera instancia, como apéndices de nuestro trabajo doctoral y que

⁶ FALK, Julien. *Technique de la Musique Atonale*, Paris, 1959.

⁷ Compositor francés (1902-1987).

⁸ KRENEK, Ernst. *Studies in Counterpoint based on the Twelve-Tone Technique*, New York, 1940.

⁹ Compositor austriaco (1900-1991).

¹⁰ SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II : 1929-1979 (Introduction by Ann M. Pescatello & Critical Remarks by Taylor A. Greer)*, California, 1994.

¹¹ Compositor norteamericano (1886-1979).

pondremos a disposición del exiguo mercado editorial en español de textos de esta naturaleza. Utilizaremos a lo largo de nuestro trabajo estas traducciones que aparecen en el tomo II de esta tesis: en el apéndice 1 se encuentra la traducción del tratado de Falk: “Técnica de la Música Atonal”;¹² en el apéndice 2, la traducción de “Estudios sobre Contrapunto basados en la técnica dodecafónica”¹³ de Krenek y en el tercer apéndice se dispone de la traducción completa de “Tradición y Experimentación en la Nueva Música”¹⁴ de Seeger. A pesar de que el objeto de nuestro análisis sea la segunda parte de “TENM”,¹⁵ o sea, la parte denominada “Manual de Contrapunto Disonante”, hemos optado por ofrecer la traducción completa del tratado de Seeger, puesto que aunque el Manual constituya la parte específica de aplicación práctica, no se puede dissociar del corpus íntegro que constituye el marco teórico imprescindible para una comprensión de la propuesta didáctica de Seeger; constituyendo asimismo, una referencia ineludible en este trabajo.

Además de los tratados que configuran los tres apéndices de esta tesis, también hemos traducido todas las citas de cuantos libros y artículos en lengua extranjera serán referenciados tanto en el texto como en forma de notas a pie de página. En cuanto a la bibliografía que aportamos, es exactamente la consultada. En lugar de ofrecer una exhaustiva bibliografía recomendada que habría dilatado considerablemente –y de una manera un tanto artificial- el apartado bibliográfico, hemos optado por incluir aquellos textos que han resultado más significativos para nuestro trabajo al constituir una enriquecedora referencia.

¹² De aquí en adelante nos remitiremos a la traducción al castellano que aparece en el Apéndice 1 (Tomo II) de este trabajo, realizada por Teresa Catalán Sánchez. La traducción se efectuó sobre la edición mencionada: FALK, Julien. *Technique de la Musique Atonale*, Op. cit.

¹³ De aquí en adelante nos remitiremos a la traducción al castellano que aparece en el Apéndice 2 (Tomo II) de este trabajo, realizada por Carme Fernández Vidal. La traducción se ha realizado sobre la edición mencionada: KRENEK, Ernst. *Studies in Counterpoint based on the Twelve-Tone Technique*, Op. cit.

¹⁴ Para este estudio nos remitiremos a la traducción al castellano que aparece en el Apéndice 3 (Tomo II) de este trabajo, realizada por Carme Fernández Vidal. La traducción se ha realizado sobre la única versión editada de *Tradition and Experiment in (the New) Music*, que se agrupa junto a otros escritos teóricos del autor en: SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II: 1929-1979*, Op. cit.

¹⁵ A partir de ahora utilizaremos estas siglas para referirnos a *Tradition and Experiment in the (New) Music*.

Puede que la ausencia de las traducciones al castellano en el mercado editorial¹⁶ haya favorecido el hecho de que el uso de estos tratados no se halle normalizado en las aulas de los conservatorios; en la mayoría de los casos, como argumentaremos, se trata de un material prácticamente desconocido. Éste fue uno de los motivos germinales que propulsaron nuestro estudio, sobre todo cuando verificamos la escasez de fuentes biográficas y bibliográficas con las que tuvimos que enfrentarnos en el caso de uno de nuestros autores: Julien Falk. El primer capítulo de este trabajo está destinado a cubrir este vacío (tras una ardua investigación que nos ha permitido contactar con descendientes familiares y docentes de este maestro) y a su vez, al aportar los conocimientos fundamentales que rigieron las vidas de estos autores, nos hemos aproximado a las circunstancias individuales y a las particulares personalidades que propiciaron la existencia de los tratados que hoy estudiamos.

Falk, Krenek y Seeger no mantienen aparentemente conexión geográfica, ideológica, apenas temporal, e incluso parten de sistemas compositivos que presentan profundas diferencias entre sí; dato relevante puesto que para sus formulaciones teóricas en las que nos disponemos a profundizar, se basaron en su propia práctica compositiva. Esta aparente dispersión significa sin embargo que abarcando ideas y estilos no concomitantes, nos permitimos el rigor de una visión comparativa que nos permite una síntesis globalizadora. Así, lo que en un principio se presentaba como una dificultad, ha resultado ser un claro enriquecimiento.

Se hacía necesario pues, aproximarse al perfil de estos autores como docentes, sumergirnos en las carreras profesionales de estos músicos, cotejando las inquietudes que les impulsaron a abordar este reto, sin olvidar el marco histórico, político y social en que les tocó vivir y que configuró en cada uno de ellos una ideología de vida y una postura ética ante su profesión que no pueden desvincularse de la mismísima existencia de los textos que vamos a estudiar. Nunca hasta ese momento habían tenido los artistas tal multitud y variedad de opciones creativas como a partir de las primeras décadas del

¹⁶ Existía una traducción al castellano del tratado de Krenek que ya no está disponible en el mercado. Se publicó conjuntamente con su autobiografía bajo el título *Autobiografía y Estudios*, Madrid, 1965. Sin embargo, tras conocer esta versión española del año 1965, nos pareció oportuno para este trabajo realizar nuestra propia traducción directamente a partir del texto original en inglés.

siglo XX.¹⁷ El objeto de nuestro trabajo se ve circunscrito a aquellas opciones más vanguardistas o experimentales -llámesele, radicales-,¹⁸ porque en su enfoque técnico contravenían la tonalidad, o si se prefiere, daban un paso definitivo en la evolución de ésta hacia lenguajes plenamente no tonales. Veremos además que esa postura estética estuvo impregnada de tintes espirituales, políticos, en definitiva ideológicos, que en el fondo y contenido no coinciden en los tres autores que aquí estudiamos pues se trata de personajes dispersos geográficamente y circunstancialmente. Sin embargo, se trata de inquietudes semejantes que sí constituyen un elemento común probablemente vinculado a una situación histórica general y a una inquietud compartida, acuciante y demoledora. Estos factores se estudiarán en el capítulo II, donde además, se incluye una primera aproximación comparativa de los tratados y de los autores desde la perspectiva de los datos aportados hasta el momento.

Y es desde esa afluencia de opciones creativas con las que tuvo que enfrentarse el compositor de las primeras décadas del siglo XX, que nos hemos visto impulsados a exponer en el capítulo III las controversias fundamentales que rodearon los inicios de un siglo lleno de experimentación en el campo del arte en general, y de la música en particular: consonancia-disonancia, tonalidad-atonalidad, los factores que pudieron propiciar el resurgimiento de las técnicas contrapuntísticas en la denominada Nueva Música y las particularidades de este renacimiento contrapuntístico que se irán detallando a lo largo de nuestro estudio, así como el alcance de esta ciencia en el programa de formación del músico. Dado el resurgimiento y la renovación que las texturas contrapuntísticas ostentaron en la llamada Nueva Música, veremos cómo el marco del contrapunto escolástico sirvió a estos autores para articular una metodología en el aprendizaje de los lenguajes no tonales, estableciendo una normativa basada en la

¹⁷ “Artistas y músicos repetidas veces han confesado sentirse abrumados por las opciones; se enfrentaron a una órbita creativa lo suficientemente densa para asfixiar a aquellos que no pudieron poner en orden esa abundancia”. OJA, Carol J. “Dane Rudhyar's Vision of American Dissonance”, *American Music*, Vol. 17, No. 2, (Summer, 1999); p. 130

¹⁸ En el ámbito norteamericano se los denominó compositores ultra-modernistas, o también, experimentalistas. “No debería entenderse que ‘experimental’ implica que sus propuestas son más provisionales o inciertas que las que hicieron los correspondientes compositores ‘modernistas’. Tampoco debería pensarse que su uso sugiere actitudes musicales que son anárquicas en lugar de radicales”. WRIGHT, David. “Reviewed Work(s): *American Experimental Music, 1890-1940* by David Nicholls, *The Musical Times*, Vol. 133, No. 1789, (Mar., 1992); p. 130

observación de sus características y principios más relevantes cuya exposición está embebida de la pedagogía musical convencional.

Con sus libros pretendieron establecer una sistemática que podía resultar útil a la hora de introducir al alumno en lenguajes que evitasen el principio tonal, es decir, lenguajes que tenían como objetivo utilizar los sonidos de la escala dodecafónica de forma un tanto equitativa, evitando por encima de todo que se agruparan en asociaciones que recordaran el sistema tonal tradicional (es decir, grupos principalmente de siete sonidos organizados jerárquicamente en torno a uno de ellos, considerado central y llamado tónica). Por tanto, en el camino de la consecución de nuestro objetivo que ha sido confrontar con el mayor grado de efectividad posible las concomitancias en cuestiones de estrategias pedagógicas y, en definitiva, las discrepancias y similitudes entre estos tratados haciendo una aproximación a la materia desde el punto de vista del interés técnico, se hace ineludible la referencia a la pedagogía convencional del contrapunto en base al sistema tonal tradicional, puesto que la atonalidad partía de una negación expresa de los cimientos sobre los que se fundamentaba la tonalidad, sustentada en varios siglos de tradición. En un contexto técnico establecer un paralelo (ya sea por distanciamiento o por conservación) con los principios codificados en los textos de contrapunto escolástico, punto de referencia en la enseñanza de la composición desde el siglo XVIII hasta nuestros días, se hace no sólo inevitable sino imprescindible.

Esta incursión técnica iniciada en el último apartado del capítulo III sirve de antesala al capítulo IV que constituye el núcleo técnico de nuestro estudio: el análisis teórico-técnico de los tratados como un fruto de las características artísticas distintivas de cada uno de sus autores y en constante confrontación con el dispositivo procedimental didáctico tonal, verificando el grado de deuda histórica y la forma evolutiva que presentan. El siguiente paso ha sido realizar un seguimiento comparativo del estudio técnico efectuado de cada uno de los tres tratados que haga posible deducir unas conclusiones y que, ateniéndonos a criterios de rigor metodológico, hemos expuesto en el capítulo V observando diferentes apartados donde la comparativa y la

reflexión que la acompaña se han desglosado en diversos aspectos del todo musical con el objetivo de facilitar el estudio y la comprensión del lector.

Este trabajo no aspira solamente a ser una herramienta más que ayude a asumir la atonalidad como fruto de la evolución de nuestra tradición. Creemos que a día de hoy, esto es un hecho que ya ha sido señalado por algunos autores desde diversas perspectivas. Ahora bien, lo que no está tan claro ni delimitado son las líneas, los vínculos de interdependencia que definen esa evolución. Por otra parte, aún dentro de esa línea evolutiva, el hombre –el artista- se ha forjado a sí mismo realizando elecciones que han ido dibujando y configurando lo que denominamos cultura occidental,¹⁹ pero además siempre ha existido la necesidad de establecer una base técnica que defina, describa y sobre la que se sustente la evolución de esa tradición. Es precisamente a la evolución de esta base técnica a la que nuestro trabajo aspira a hacer una aportación; porque la sistematización bajo una técnica definida no ha sido una mera herramienta para *organizar* los sucesos e innovaciones artísticas sino que el enunciado técnico nunca ha dejado indiferente ni el proceso ni el resultado artístico:²⁰ en realidad, los ha influenciado decisivamente hasta el punto de que la evolución histórica sin duda habría sido otra de no haber habido una formulación teórico-técnica específica en constante interacción con la práctica musical, y estamos convencidos de que nuestra historia también sería otra si las bases técnicas sobre las que se ha ido edificando lo que hoy reconocemos como nuestra tradición musical de occidente, en algún momento hubieran evolucionado en una dirección distinta o aún parcialmente desviada de la que han ido trazando.

El presente estudio de estos tres tratados no pretende exponer una perspectiva general exhaustiva de cada uno de los enfoques compositivos de Falk, de Krenek y de Seeger y mucho menos, adentrarse en la obra de creación y/o evolución estilística de

¹⁹ “*Junto con el temprano desarrollo de la expresión escrita de la música y su emancipación expresiva del soporte de la palabra, el camino que esa selección ha recorrido constituye el fundamento de una cultura que se distingue por la transformación sin descanso de la base técnica*”. CATALÁN, Teresa. *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*, Valencia, 2003; p. 21.

²⁰ “*...la formulación de la teoría musical, a su vez puede fomentar directamente la innovación. Porque lo que la teoría hace -casi siempre- es conceptualizar las formas y procesos de una práctica musical predominante*”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música. Teoría musical, historia e ideología*, Madrid, 2000; p. 188.

cada uno de estos compositores. Tampoco pretende encarar todas y cada una de las cuestiones que suscitan los tratados sino que se circunscribe a la técnica compositiva tal como dejaron expuesta y a disposición para su uso en la enseñanza musical y tal como la interpretaron estos músicos, teniendo en cuenta que otros compositores pudieron hacer una lectura distinta de los mismos principios técnicos e incluso desarrollarlos en un corpus creativo que presente sustanciales discordancias con lo que aquí se estudie. Nuestro propósito es hacer un estudio objetivo de la técnica, sin pretender adentrarnos en una valoración estética de la obra de estos tres autores, obviando así cualquier juicio de valor impregnado de subjetivismo. Por tanto, nos ceñimos a todo aquello que puede deducirse del estudio analítico de los tres tratados circunscritos a la personalidad de cada uno de sus autores.

Como docentes e investigadores, constituye una parte fundamental de nuestra labor la búsqueda, promoción y evaluación de obras como las que aquí nos ocupan para que una vez comprendidas, las podamos dejar a disposición de nuestros estudiantes y de otros investigadores y estudiosos.

Esperamos obtener unas conclusiones que sean aplicables a la actual enseñanza del contrapunto, participando así en la necesaria revisión de su metodología para la mejor formación de las generaciones venideras. Asimismo, las mencionadas conclusiones forman parte de una reflexión fundamental sobre la música del siglo XX en lo que atañe especialmente a la comprensión del fenómeno atonal visto desde su intrínseca vinculación a la tonalidad.

Siempre sin entrar en valoraciones subjetivas de tipo estético y más allá de lo que en sí mismo pueda aportar el adiestramiento en un idioma atonal, resulta especialmente interesante el hecho de que el alumno pueda experimentar de forma autónoma el valor del *sistema* en su justa medida, por cuanto no es éste en su contenido lo que hay que juzgar (más bien esto es lo que hay que relativizar) si no que al constatar que se trata de un molde cuya organización interior lo denomina, reforzamos la idea de que el tipo de ordenación que se practique no es lo más trascendental, lo importante es

el hecho de que exista esa o cualquier otra forma de organización; descubrirla, reconocerla y practicarla es la verdadera esencia y funcionalidad del Sistema, y la base rigurosa que sustenta la obra de creación. Como docentes y como compositores, disponer de herramientas que faciliten métodos de trabajo y comprensión, es una necesidad que nos conduce a explorar caminos andados a la búsqueda de caminos nuevos, siempre pendientes de trazar.

CAPÍTULO I

FALK, KRENEK Y SEEGER: PERFIL PERSONAL. BIOGRAFÍAS.

Al emprender nuestra investigación, nos percatamos de que la falta de información y de difusión del trabajo técnico de la mayoría de los autores que vamos a tratar aquí, sólo era una de las carencias con las que nos enfrentábamos para conseguir aportar una visión completa, global, sustentada por unas conclusiones bien fundamentadas.

Las lagunas a las que nos referimos se hacían extensivas al conocimiento y a la documentación existente sobre la vida personal y profesional de los autores de los tres tratados sobre los que vamos a profundizar. En lo que respecta a los datos biográficos, disponemos de información exhaustiva de Krenek y Seeger, pero sin embargo, resultó muy sorprendente descubrir que no existía prácticamente ninguna referencia sobre la figura de Julien Falk. Nos enfrentábamos pues a un auténtico desconocido que a mediados de siglo (1957) propone un método claramente dirigido a la enseñanza, de corte escolástico pero curiosamente en un lenguaje fuera del camino establecido por la tradición, es decir, lejos del cómodo hacer según lo establecido en una ley no escrita que amparaba con el éxito a sus adeptos. Ésta es una característica que comparten Seeger y Krenek, y es el punto de partida que animó nuestra investigación. Más adelante presentaremos sus propuestas pedagógicas, acercándonos primero a los perfiles personales y profesionales de estos tres maestros.

Es por los motivos apuntados en el párrafo anterior por lo que hemos decidido incluir un capítulo destinado a presentar las historias personales de estos tres músicos.

Biografías éstas que, independientemente de la mayor o menor cantidad de material bibliográfico del que hemos dispuesto a priori, han sido aquí expresamente elaboradas siguiendo unas pautas organizativas homogéneas e incluyendo un importante número de referencias que corroboran los hechos relatados. Ello nos otorga un punto de partida, una plataforma desde la que empezaremos a desgranar diferencias y concomitancias entre nuestros tres protagonistas; y esas características particulares y personales tendrán sus consecuencias en el desarrollo de la labor artística que llevó a cabo cada uno de ellos y por ende; en las líneas de pensamiento que sustentan los tratados que formularon y aquí estudiamos.

I.1. JULIEN FALK (1902- 1987)



El caso de Julien Falk se diferencia de los otros dos en que no se ha hallado en la referencia histórica la nominación de este autor. Entramos en contacto con este maestro precisamente a través de su obra didáctica y al percatarnos de la ausencia de una biografía editada, ni siquiera de unos breves datos sobre su trayectoria (pues no aparece en las enciclopedias más habituales de la música) nos dispusimos a contactar con sus

descendientes.¹ Por este motivo, el trabajo de investigación de fuentes biográficas del maestro Julien Falk resultó arduo al no encontrar publicaciones que aportaran datos de su vida y de su carrera profesional y, mucho menos, un catálogo de su extensísima obra. Tras ingentes gestiones y esfuerzos hemos llegado a reconstruir una somera biografía del maestro y un más que modesto extracto de sus obras.²

El primer y único documento escrito que nos facilita algunos datos biográficos sobre el maestro se halla en la Biblioteca Nacional de París.³ Se trata de la transcripción de un programa radiofónico realizado el 18 de enero de 1962 en el marco del programa producido y presentado por Jane Bathori y titulado “Exposition de Melodies Inedites”. Una parte de ese espacio estuvo dedicado a Julien Falk⁴ y allí se escucharon cuatro “mélodies” del maestro interpretadas por Matilde Sidéer acompañada al piano por Odette Pigaut. La primera de ellas, “Le Sachet parfumé”, sobre un texto del poeta árabe Saadi está escrita en un estilo pre-atonal pero las otras tres: “La Rose perle aux bambous verts”, “Hélas, Madame” y “Marionnettes” ya pertenecen a la época atonal y están escritas sobre poemas chinos muy antiguos.

Por su parte la editorial Leduc nos facilitó algunos datos biográficos y el catálogo de obras de Julien Falk que distribuye dicha editorial.⁵ Pero sin duda su más apreciable colaboración ha consistido en facilitarnos un contacto con los herederos del maestro. Gran parte de la información que nos disponemos a ofrecer aquí no hubiera sido posible sin la colaboración de la señora Colette Lebailly, hija de la tercera esposa del maestro. Además de su excepcional testimonio, nos proporcionó la grabación de una entrevista en directo realizada al autor por la radio francesa en el año 1981 en la que se

¹ En el momento de nuestra investigación, la tercera esposa del maestro (heredera legal) contaba una edad muy avanzada y mantuvimos conversaciones con su hija, la Sra. Colette Lebailly (hijastra de Falk). Julien Falk estuvo casado en tres ocasiones y su único hijo, Jean, de su segundo matrimonio, murió en el año 2002. (Comunicación personal mantenida con la Sra. Lebailly, 21 de junio de 2004).

² Una relación detallada de estos datos está documentada en FERNÁNDEZ VIDAL, Carme. “Julien Falk: perfil humano y profesional de una propuesta para la atonalidad”, *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología n° XX*, Zaragoza, 2004; pp. 87-102.

³ BiblioMusic: 2 rue de Louvois.

⁴ La segunda parte se centró en la figura de Bernard Loth. En general, diremos que se trataba de un programa de la radio nacional francesa que se desarrolló durante un número considerable de años y que presentaba música contemporánea fundamentalmente de compositores franceses. (Según se desprende de las transcripciones de estos programas radiofónicos ubicados en BiblioMusic: 2 rue de Louvois).

⁵ FERNÁNDEZ VIDAL, Carme. Op. cit. Ver anexo p. 102.

hace un recorrido por la vida y la carrera artística de este músico.⁶ En ella se habla no solamente de aspectos biográficos a la luz del contexto histórico en el que vivió, sino que también supone un extraordinario documento donde el propio maestro explica su concepción de la “musique atonale intégrale”. Tengamos presente, pues, que la mayor parte de la crónica que aquí aportamos probablemente no hubiera visto la luz en el caso de perderse el vínculo familiar que ha permitido una información de primera mano.

Julien Isaac Falk nace el 7 de enero de 1902 en Menton, pequeña ciudad de la Costa Azul, en el seno de una familia acomodada. Su padre era oculista y óptico y, al tener que atender consultas y negocios tanto en París como en Menton, la familia al completo (junto con la madre y Gaston, el hermano mayor del maestro que también era violinista) vivía entre ambas ciudades. En la vocación musical del pequeño Julien desempeñó un papel fundamental la figura del padre: *“Mi padre era oculista - óptico pero también era un excelente músico. Tocaba muy bien el piano y cada noche me ofrecía un pequeño concierto en casa. Cuando yo contaba cuatro años se dio cuenta de que tenía un excelente oído. Llegaba a discernir un acorde sin ver las notas y sin conocer aún la música”*.⁷

Cuando el padre se da cuenta de que el niño tiene oído absoluto (contaba apenas cinco años), decide ponerlo en manos de un profesional. Así es como, a través de su padre conoce a M. Joubert, segundo violinista de la “Opéra comique” quien, tras comprobar las dotes del niño se ofrece a impartir clases gratuitamente y le regala su primer violín.⁸ Inició pues sus estudios musicales a la edad de cinco años para posteriormente continuar en el conservatorio de París, donde obtuvo el primer premio de violín en la clase de Lucien Capet.⁹ Estudió contrapunto y fuga con André Gedalge¹⁰

⁶ Entrevista radiofónica “*Les week end de la Francophonie*”. France Musique, le 5 juillet 1981. “Portrait de Julien Falk” par Michèle Auzépy. Para la traducción hemos contado con la generosa colaboración de la Sra. Jacqueline Tobiass (Presidenta del Instituto de Relaciones Culturales Baleares-Israel).

⁷ Falk en la entrevista de 1981.

⁸ “(...) después de haber realizado la experiencia de adivinar acordes delante de él dijo muy extrañado: “Este niño tiene que hacer música” (con énfasis y sentido imperativo)”. Falk en la entrevista de 1981.

⁹ Violinista francés (1873-1928), fundó un reputado cuarteto y editó una obra didáctica: *Technique de l’archet* (1916).

¹⁰ Compositor y teórico francés, profesor de contrapunto en el Conservatorio de París desde 1905. Entre sus alumnos figuran músicos de la categoría de Ch. Koechlin, F. Schmitt, M. Ravel, G. Enescu, A.

y obtuvo el primer premio de composición en la clase de Paul Vidal.¹¹ Por esta época Gabriel Fauré era el director del Conservatoire National Supérieur de París. Trabajó también con Bartholoni¹² en el conservatorio de Ginebra, aunque la familia no se estableció en ningún momento en Suiza sino que, para sus clases, el joven Julien tenía que desplazarse y allá era acogido por una prima suya que vivía en la ciudad.

Nuestro protagonista gozó de una cuidada educación. Para su formación en el ámbito no musical contó con un preceptor que acudía a su casa. Falk recordaba sus años de infancia diciendo: *“He sabido música antes de saber leer y nunca he ido a la escuela. Estudiaba en casa con profesores particulares y no tenía amigos de mi edad, tampoco juguetes como ellos, solamente la música. Pero yo no sufría por esto”*.¹³

A los 18 años finalizó sus estudios en el conservatorio, al mismo tiempo que obtenía una licenciatura en letras (“S Lettre”). Fue entonces cuando se incorporó a la orquesta de la “Opéra comique” inicialmente como segundo violín, después como primer violín y finalmente como solista. Durante los siete años que trabajó en “l’Opéra” tuvo la oportunidad de entrar en contacto con muchos músicos: *“He conocido, por ejemplo a André Messager,¹⁴ admirable músico pero era muy severo con la orquesta. Uno no se podía imaginar que una persona tan severa pudiera escribir una música tan agradable y espiritual. He conocido también a Alfred Bruneau,¹⁵ un hombre maravilloso, siempre satisfecho. Su parecido a Émile Zola, pues era su vivo retrato, siempre me ha impactado. (...) a Gustave Charpentier,¹⁶ cuya “Louise” interpretábamos casi todas las semanas. (...) a Claude Debussy¹⁷ a quien precisamente no le gustaban mucho los “debussistas” y sus imitadores”* y también entró en contacto

Honegger o D. Milhaud. El hecho de que su *Traité de la Fugue* sea actualmente apreciado y utilizado confirma la excelente capacidad pedagógica de este educador musical.

¹¹ Compositor y director de orquesta francés, profesor de solfeo y, posteriormente, de composición en el Conservatorio de París desde 1894. Su faceta como docente estuvo determinada por una intensa dedicación y una generosidad que lo llevó durante años a dar clases en los distritos obreros de París.

¹² El nombre de este maestro nos ha sido facilitado por la editorial Leduc.

¹³ Falk en la entrevista de 1981.

¹⁴ Compositor y director de orquesta francés (1833-1929).

¹⁵ Compositor y crítico francés (1857-1934). Mantuvo una estrecha amistad con Zola, libretista de buena parte de sus obras.

¹⁶ (1860-1956).

¹⁷ (1862- 1918).

con Gabriel Fauré,¹⁸ a quien ya había conocido durante sus años en el conservatorio pero con el que volvió a coincidir en “l’Opéra” a raíz de una representación de “Pénélope”, su única obra lírica: *“Desgraciadamente entonces el maestro tenía una sordera deformante que le hacía oír sonidos grotescos. Vino a un solo ensayo y huyó”*. Falk recordaba de manera especial su relación con Maurice Ravel:¹⁹ *“Cuando estaba en l’Opéra comique hicimos la representación de “L’Enfant et les sortilèges” de M. Ravel que fue copiosamente abucheada porque no se entendía en esa época, en 1925, la música de este gran músico. Esta circunstancia me proporcionó la ocasión para ser presentado a M. Ravel. Yo acababa de fundar un trío con unos colegas y habíamos decidido tocar el maravilloso trío de Ravel. Éste nos recibió magníficamente en su bella villa de Montfort l’Amaury y tocamos su trío ante él. Nos dio consejos extremadamente valiosos e interesantes y asistió luego a la audición de su obra en la sala Pleyel. Se declaró muy satisfecho de nuestra interpretación”*.²⁰

Tras siete años en la “Opéra Comique” y un poco cansado de tocar las mismas obras, el maestro presentó la dimisión de su puesto e inició una carrera como violinista virtuoso que, entre 1927 y 1930 le llevaría a dar conciertos por Europa y Estados Unidos. Falk había empezado a componer muy joven, sin tener apenas una formación en la teoría musical y durante estos años de giras y conciertos no abandona la composición: *“Seguí componiendo pero de una manera más esporádica porque viajaba mucho”*.²¹ En el documento que nos informa sobre el programa radiofónico de 1962, no aparece ninguna entrevista al maestro pero la locutora hace una extensa presentación de la figura de Julien Falk antes de la audición de las obras ya mencionadas y de ahí transcribimos el siguiente extracto: *“Su obra es considerable, puesto que empezó a componer incluso antes de haber finalizado sus estudios técnicos. Sin embargo la música de Julien Falk ha sido, hasta estos últimos años, bastante desconocida. Pero, como nadie es profeta en su tierra, su música se interpreta regularmente en el extranjero, principalmente en los Estados Unidos”*.²² A pesar de que el maestro tuvo una importante vinculación con Estados Unidos, la Sra. Lebailly asegura que nunca

¹⁸ (1845- 1924).

¹⁹ (1875- 1937).

²⁰ Falk en la entrevista de 1981.

²¹ Ibid.

²² Traducción de Teresa Catalán, compositora y catedrática de composición del RCSM.

llegó a establecerse en ese país, al que sin embargo viajó en innumerables ocasiones tanto como intérprete como compositor. Tras estos años de intensa actividad concertística vuelve a Francia para establecerse centrándose en la composición y la docencia. Es por esta época cuando su interés por la composición musical se va incrementando gradualmente y en 1931 obtiene el Gran Premio Internacional de Composición Musical de Estados Unidos por su “*Première Symphonie*”. Este éxito reorientó su carrera pues frenó su vida como virtuoso para entregarse a la composición y a la enseñanza: “*Mi gran premio de los Estados Unidos me aportó muchos alumnos que venían a trabajar conmigo armonía, contrapunto, fuga y composición*”.²³

El apellido Falk es de origen judío alsaciano. Sus creencias religiosas llevaron al maestro a trabajar en una sinagoga de la capital francesa. El primer indicio de ello lo obtuvimos al localizar su nombre en el “Freedman Jewish Music Archive” de la librería de la Universidad de Pensilvania. Se trata de un catálogo de partituras y álbumes de folklore hebraico en el que figura el nombre de Julien Falk como director de orquesta y coro en una grabación de canciones populares judías. Concretamente es un 10” LP hecho en Francia, cuya portada fue impresa en París y en la cual puede leerse: “Julien Falk: Chef de la Maitrise du Centre Communautaire Vosges Tournelles. Chef de la Maitrise du Temple”.

El Sr. Freedman, archivista de la colección, nos informó de que Falk trabajaba en la sinagoga de la plaza Vosges en París. Parece ser que realizaba una doble función en dicha sinagoga: por un lado gestionando el centro comunitario y, por otra, dirigiendo el coro. El disco fue patrocinado por una entidad privada, cuyo sello o anagrama era utilizado tan sólo por el centro comunitario y probablemente, se grabó con motivo de la inauguración del nuevo edificio de la sinagoga, cuya fotografía aparece en la portada del disco. En la sinagoga “Vosges-Tournelles”, en la que efectivamente ejerció de “chef de chœur”, consta como Isaac Falk y allá nos indicaron que “*Monsieur Falk est décédé le 20 mai 1987 et a été enterré au funéarium de Montreuil près de Paris*”.²⁴ Esta colaboración no fue exclusivamente con la sinagoga mencionada pues el propio Falk

²³ Falk en la entrevista de 1981.

²⁴ Conversación electrónica con Jean-Marc Lévy (1 de diciembre de 2003).

afirma en la entrevista de 1981 que él dirigía varias sinagogas parisinas, a raíz de lo cual conoció también a Darius Milhaud²⁵ con quien trabajó intensamente en el montaje de una de sus obras: un servicio sagrado para la religión hebraica que se estrenó bajo la dirección del propio Milhaud. Dice Falk al respecto: *“Estaba parcialmente paralítico pero pudo dirigir su obra en la sinagoga de la Victoire. La dirigió sentado. Era muy inteligente y tenía una gran bondad. Yo he querido mucho a Darius Milhaud”*.²⁶

En 1935 Falk empezó a enseñar en el Conservatoire National de París aunque en este centro no pudieron darnos ninguna información sobre el maestro pues, parece ser que no consta en sus archivos ni como profesor ni como alumno.²⁷ Pero tan sólo enseñaría cinco años en el conservatorio pues en 1940 fue expulsado de su puesto de trabajo por el Gobierno de Pétain cuyas leyes prohibieron ejercer su profesión a todos aquellos judíos que ocupaban cargos de cierta responsabilidad. En el año 42 fue arrestado por la policía francesa. Según las leyes antisemitas del Gobierno de Vichy, cumplía las condiciones para ser deportado en Francia²⁸ y, así fue conducido al campo de Compiègne. Consiguió escapar y fue acogido en la casa de una familia de resistentes en Manosque, pequeña ciudad de los Alpes de Hautes Provence. Detenido nuevamente en Marsella, fue conducido hacia el campo de Drancy, salida directa para los campos de exterminio. Esto último ocurría en 1944 y poco después los americanos llegaban a Drancy, con lo cual Falk aún pudo salvar su vida. Tras la liberación, el maestro pasó una temporada en Manosque: *“en casa de unos amigos para rehacer mi salud, muy quebrantada por la guerra y por la cautividad”*.²⁹ Durante los años que pasó allá (hasta 1947), Falk deviene un importante revulsivo cultural para la pequeña ciudad francesa fundando su conservatorio municipal de música, del que fue único profesor en sus inicios. *“Le puedo asegurar que cuando me marché de Manosque en 1947, el*

²⁵ (1892- 1974).

²⁶ Falk en la entrevista de 1981.

²⁷ La revista *LE NOUVEL OBSERVATEUR* del 3-9 de junio de 2004 recrea un artículo del mes de junio de 1944 sobre la clase de Olivier Messiaen en el conservatorio de París. En ese año, recién finalizada la guerra para Francia, se explican las circunstancias en las que estaban registrados tanto profesores como alumnos del mencionado centro en estos términos: *“De très nombreux élèves sont absents, et des professeurs aussi. Sur les listes, on peut lire au crayon, face au nom: “En congé militaire”, “Prisonnier”, “En Allemagne”, et parfois en rouge “Rentré”*.

²⁸ *“No salió hacia Alemania y así salvó su vida”*. Correspondencia personal mantenida con la Sra. Lebailly (13 de mayo de 2004)

²⁹ Falk en la entrevista de 1981.

conservatorio estaba en plena prosperidad".³⁰ Como para tantos otros artistas de esta época, los acontecimientos históricos supusieron un importante obstáculo en la carrera profesional de Falk: "*La guerra ha sido para mí una grande y dolorosa incisión porque primeramente fui movilizado, luego arrestado y deportado. Y no es hasta 1945, con la liberación, que he podido retomar una parte de mis actividades*".³¹

En 1947 Falk regresa a París pero no vuelve a su puesto de profesor en el Conservatoire National porque, al parecer, el director del centro, Claude Delvincourt,³² tenía fama de "collaborateur". Pero continuará su labor docente impartiendo clases particulares en su casa y en dos conservatorios de las afueras de París: Vigneux y Corbeil. Ya entonces, tenía una buena reputación como maestro y, puesto que enseñó casi hasta el final de sus días, algunos de sus últimos discípulos, a los que Falk impartió docencia en los años 80, testimonian las extraordinarias dotes comunicativas de su profesor y su excepcional vocación.³³ La vertiente pedagógica de este maestro se ve consolidada por el considerable número de escritos teóricos, de carácter didáctico, que publicó la editorial A. Leduc/Heugel.³⁴

Muchos de los alumnos del compositor con los que hemos podido contactar son arreglistas, músicos de estudio³⁵ e incluso destacados compositores de bandas sonoras cinematográficas.³⁶ También Falk escribió mucha música para películas, documentales

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

³² El Gobierno de Vichy ofreció el puesto de Director del Conservatorio a Delvincourt en 1941. Según algunas fuentes, él aceptó el puesto porque sabía que así podía ayudar a la Resistencia. Aunque la crónica que narra estos hechos pertenece a una fecha probablemente demasiado temprana aún (1947). Para más información ver BAUER, Marion. *Twentieth Century Music. How it developed, how to listen to it*, New York, 1947; p.272.

³³ Ver capítulo siguiente (II.1. Experiencia y aportación docente).

³⁴ *Introduction à l'étude de l'harmonie* (París, edición agotada. La editorial no ha podido decirnos el año de publicación); *Formation rationnelle de l'oreille musicale: Traité Complet en Cinq Cahiers (Exercices, Dictées correspondantes, Solfège accompagnée)* (París, 1975-76); *Technique complète et progressive de l'harmonie* (en dos volúmenes) (París, 1969); *Précis technique de composition musicale; théorique et pratique* (París, 1958); *Technique du contrepoint* (París, 1958); *Technique de la Musique Atonale* (París, 1959); todos ellos publicados por la editorial Leduc.

³⁵ Tony Bonfils, Raymond Gimenes. FERNÁNDEZ VIDAL, Carme. Op. cit.

³⁶ Por ejemplo Gabriel Yared, quien ha compuesto la música para películas como *El paciente inglés* (1996), *Could Mountain* (2003) o *Troya* (2004). En <http://www.gabrielyared.com> (última consulta realizada: 25 de octubre de 2009)

y para el gran cine,³⁷ además de muchas obras sinfónicas que no sólo fueron retransmitidas por la radio sino también grabadas. Pero toda esta música, que se grabó en los antiguos discos de 78 revoluciones, se ha perdido porque fue destruida durante la guerra. El propio maestro nos cuenta que *“en 1939, unos meses antes de la guerra, había hecho una prueba en 33 revoluciones. Curiosamente, había grabado toda una serie de obras que fueron destruidas a causa de un incendio. Incendio, asimismo, muy dudoso. Y todas las maquetas fueron destruidas”*.³⁸ Así pues, las grabaciones que se escuchan en el programa radiofónico de 1981 son todas posteriores a la guerra. En 1951 compuso su ópera “Florinda”, de temática oriental y basada en el libro homónimo de René de Segonsaque, que no llegó a estrenarse en “l’Opéra Comique” a pesar de estar programada y montada. Sin aclarar de manera explícita los motivos, Falk comentaba en la entrevista de 1981 que *“ninguna obra moderna podía ser montada y entonces no vio la luz”*.

Es en 1957 cuando Julien Falk presenta, en una conferencia ante un reducido y escogido público (D. Milhaud, A. Goléa, entre otros), su concepción de la música atonal integral. Allí se interpretó, a modo de preestreno, la primera obra que el maestro escribió bajo este sistema: el *quatour à cordes op. 340* que data del mismo año y que fue un encargo del Estado.

No existe un catálogo completo de la obra compositiva de Falk (labor que como ya se ha dicho, se vería entorpecida por la destrucción de materiales que tuvo lugar durante la guerra). En los archivos de la SACEM³⁹ –en la que entra en 1923- constan 27 composiciones, aunque podemos asegurar que no se trata ni mucho menos de su catálogo completo. A deducir por el breve listado que aparece en el artículo “Julien Falk: perfil humano y profesional de una propuesta para la atonalidad”,⁴⁰ este compositor escribió una importante cantidad de música y de muy diversa índole.

³⁷ Un ejemplo lo constituye *Timboyo*, música incidental que escribió para la película *Madame Rosa* (1978), protagonizada por Simone Signoret y dirigida por Moshe Mizrahi. En <http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=82303&category=Full%20Credits> (última consulta realizada: 27 de octubre de 2009)

³⁸ Falk en la entrevista de 1981.

³⁹ Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique.

⁴⁰ FERNÁNDEZ VIDAL, Carme. Op. cit. Ver anexo pp. 99-101.

Podemos hacer una amplia clasificación de la obra compositiva de este maestro diferenciando la música pre-atonal, de las obras compuestas a partir de alrededor de 1957, que son ya en estilo atonal. Su producción es heterogénea pues consta de un considerable corpus de obras para instrumento solo,⁴¹ música de cámara,⁴² para orquesta con y sin coro o solistas⁴³ y destaca también en el apartado de música para la escena,⁴⁴ documentales y cine (en esta música pueden observarse influencias del jazz y en conexión con la música folk y pop), sin olvidar su aportación en cuanto a música religiosa se refiere tanto de carácter sinfónico como realizando arreglos musicales del repertorio coral de la liturgia hebrea, actividad inherente a su responsabilidad desde el puesto que desempeñaba en distintas sinagogas parisinas. El propio Falk segmenta su evolución musical en tres etapas que califica como “juventud, madurez y realización”.⁴⁵ “Mis obras de juventud fueron influenciadas por grandes maestros de la época: Debussy, Ravel, Strawinsky y otros”;⁴⁶ en la segunda época que cronológicamente se sitúa tras la guerra, su estilo muestra un distanciamiento de esas primeras influencias y es en la última época – a partir de 1957- cuando su música atiende a la llamada “atonalidad integral” cuyas premisas técnicas dejó estipuladas en el tratado que aquí estudiaremos.

Falk murió en París el 20 de mayo de 1987.

⁴¹ Por ejemplo sus colecciones de *Etudes Atonales* para distintos instrumentos: flauta, trompa, piano, trompeta. (Según archivos de la SACEM y Ed. Leduc)

⁴² Cuartetos de cuerda, de saxofones, quintetos de trompetas, de metales, de flautas, dúos de violín y piano. (Según archivos de la SACEM y Ed. Leduc)

⁴³ Sinfonías (al menos dos), Oratorio *A la Gloire de Dieu*, Concierto para violín y orquesta, *Suite pour les temps modernes*. (Según archivos de la SACEM)

⁴⁴ El drama lírico *Florinda*, la música de escena de *Macbeth*. (Mencionado en la transcripción del programa radiofónico de 1962)

⁴⁵ Falk en la entrevista de 1981.

⁴⁶ Ibid.

I.2. ERNST KRENEK (1900-1991)



El caso de Krenek se halla probablemente en la antípoda de nuestro anterior autor. Además de sus numerosos escritos teóricos (que incluyen una autobiografía) y de sus múltiples participaciones en publicaciones de la más diversa índole que como veremos, nos ayudarán a dibujar un claro perfil de este autor, no cabe duda que la trascendencia de este músico ha ido unida indefectiblemente a su personal interpretación de la técnica dodecafónica, quedando de esta manera vinculado a la trilogía de la Escuela de Viena aunque no pertenezca a ella.⁴⁷ Así pues, el conocimiento de la figura de este maestro –acreditado y aplaudido en vida- junto con el resguardo de

⁴⁷ Krenek debe considerarse casi una generación más joven que Alban Berg y Anton Webern.

todo su legado, se ha conservado cuidadosamente y transmitido generación tras generación hasta llegar a nuestros días.⁴⁸

Krenek nació en Viena el 23 de agosto de 1900 en el seno de una familia de ascendencia checa. A los seis años toma sus primeras lecciones musicales y con dieciséis comienza a estudiar con Franz Schreker⁴⁹ en la Academia de Música de Viena. Schrecker fue un compositor fundamentalmente de ópera cuya ideología se adscribía al expresionismo artístico del momento. Así recuerda Krenek a su maestro: *“La música de Schrecker tenía un escaso contenido contrapuntístico, lo que no impedía que el contrapunto constituyera la parte fuerte de nuestro curso. Después de haber adquirido maestría en el contrapunto modal, Bach y Max Reger permanecieron especialmente como nuestros modelos. Así resulto que, tanto la música mía como la de los restantes alumnos que compusimos durante los años de formación, reflejaba en esencia la polifonía posromántica germana, con algunos toques de procedencia francesa e italiana”*.⁵⁰ Durante la Primera Guerra Mundial Krenek fue llamado a filas por el ejército austríaco aunque el hecho de quedar emplazado en Viena le permitió seguir con sus estudios.⁵¹ Tras estudiar filosofía en la Universidad de Viena durante dos semestres, en 1920 Krenek se traslada a Berlín siguiendo a su maestro Schrecker, a quien habían ofrecido ocupar la dirección de la Escuela Superior de Música de Prusia. En la capital alemana entró en contacto con artistas como Ferruccio Busoni,⁵² Eduard Erdmann,⁵³ Arthur Schnabel,⁵⁴ Hermann Scherchen⁵⁵ y otros, quienes *“hicieron desvanecer enseguida mis prejuicios radicales contra la nueva música. Se me hizo claro que si yo pretendía aparecer verdaderamente original y fuera de lo corriente, como evidentemente era mi más vivo deseo, debía dejar cuanto antes tras de mí los límites del*

⁴⁸ UCSD Krenek Archive, University of California San Diego (1978); Ernst Krenek Archive founded in Viena City and State Library (sponsored by the German Goethe Institut) (1980); Ernst Krenek Society founded in Palm Springs (1994); Ernst Krenek Institute in Viena (1998); Ernst Krenek Institute Private Foundation Krems a.D. Austria (2004).

⁴⁹ (1878-1934)

⁵⁰ KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*, Madrid, 1965; pp. 34-5. La primera edición en alemán bajo el título “Selbstdarstellung” data de 1948.

⁵¹ “Krenek sólo tenía catorce años cuando estalló la Primera Guerra Mundial, lo suficientemente joven para que su temprana carrera no sufriera los perturbadores efectos de los años de servicio militar y el caos político y económico de los años inmediatos de post-guerra”. PERLE, George. “Krenek”, *The Musical Quarterly*, Vol. 77, No. 1 (Spring 1993); p. 145.

⁵² (1866-1924)

⁵³ (1896-1958)

⁵⁴ (1882-1951)

⁵⁵ (1891-1966)

modernismo moderado en el que me había formado".⁵⁶ A principios de los años 20 ya se le reconoce en los festivales de música de vanguardia de Donaueschingen y Salzburg como un artista representativo de la llamada Nueva Música. Del año 21 datan sus primeras composiciones atonales entre las que el propio autor destaca la "Segunda Sinfonía" (estrenada en Kassel en 1923). En una mirada retrospectiva nos explica: "*en ésta como en las restantes obras del mismo periodo, existe una rigidez rítmica que hace prevalecer el clima emocional de la composición. (...) La descripción del proceso emotivo de esta sinfonía constituye un claro ejemplo de las virtudes y de los consiguientes defectos de la típica música de entreguerras (...). Grandes masas sonoras, hábilmente orquestadas, pensando más en el impacto directo de los volúmenes que en su calidad tímbrica objetiva (...)*".⁵⁷

En 1922 conoce a la hija de Gustav Malher, Anna, con quien contraerá nupcias en 1924 aunque la pareja se divorciará antes de cumplir un año de matrimonio. Entre 1923 y 1925 residió en Suiza invitado por el conocido mecenas musical Werner Reinhart⁵⁸, y estando allí viajó a Francia. El impacto con la vida cultural francesa y con la música de Strawinsky y "Les Six" es la fuente de un giro en su planteamiento estético con la consecuente aproximación al movimiento neoclásico.⁵⁹

Desde siempre sintió una inclinación especial por el teatro musical. A los 22 años escribió "Die Zwingburg", ópera de gran calado social que estuvo a la orden del día en Centroeuropa. Las siguientes óperas (en muchas de las cuales, Krenek fue su propio libretista) llegaron solamente un poco más allá del estrecho círculo de los que se interesaban por el arte de vanguardia. La situación cambió de golpe cuando en 1927 apareció "Jonny spielt auf".⁶⁰ Sin quererlo se convirtió en piedra de escándalo, siendo

⁵⁶ KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*. Op. cit.; p. 37.

⁵⁷ KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*. Op. cit.; pp. 41-2.

⁵⁸ (1884-1951)

⁵⁹ KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*. Op. cit.; pp. 47-8.

⁶⁰ La inclusión del jazz (su protagonista es un violinista negro de jazz-band), de música producida por máquinas, en una búsqueda de ampliación de las posibilidades musicales y escénicas fue interpretado de las más diversas formas debido sin duda, al clamoroso éxito de esta ópera. El propio Krenek explica: "*La confusión a la que fueron llevados tanto los músicos profesionales como también yo mismo, fue notable. No puedo recordar a ningún crítico que hubiera comprendido el cómo y el porqué de haberme desarrollado en esta dirección y haber tenido semejante ocurrencia. Por algunos fui ensalzado como el creador de una nueva escuela operística, en tanto que por otros fui condenado como un cínico redomado*

interpretada alrededor de 450 veces en dos años en un centenar de escenarios y traducida a dieciocho idiomas. Esto ocurría de nuevo en Alemania, donde había regresado a finales de 1925 para asistir a Paul Bekker⁶¹ en la dirección de la ópera de Kassel. *“Me sentí bien pronto totalmente encantado ante la magia de la maquinaria escénica. Descubrí que ésta respondía por completo a los nuevos caminos de mi pensamiento, ya que reclamaba una acción práctica ininterrumpida, inmediata”*.⁶²

De vuelta a Viena, escribe las canciones que integran el “Reisebuch aus den österreichischen Alpen” en un lenguaje neorromántico abiertamente inspirado en Franz Schubert,⁶³ a quien Krenek profesaba gran admiración. Es en esta época (1928) cuando contrae segundas nupcias con la actriz Berta Hass y recupera su relación con Alban Berg y Anton Webern (Schoenberg ya no vivía en Viena). El interés creciente por las lecturas del poeta satírico vienés Karl Kraus (a quien conocería en 1930) fue otro factor que redundó en su viraje hacia la técnica dodecafónica que adoptaría por primera vez alrededor de 1930 musicando precisamente poemas de Kraus.⁶⁴ Estas primeras composiciones dodecafónicas -que el propio autor enmarca dentro de lo que denomina un periodo de transición- pueden considerarse ensayos preliminares y mantenían todavía un lenguaje de claros tintes románticos que *“parecía volver hacia el carácter de algunos trazos de mi primera música”*.⁶⁵

Y en esta época de introspección, de cierto estado de ánimo pesimista pues en comparación con Alemania, Viena –conservadora y reticente a las nuevas corrientes

que quería aprovecharse del ansia de sensacionalismo de la masa para enriquecerse rápidamente”. KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*. Op. cit.; p. 52.

⁶¹ (1882-1937)

⁶² KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*. Op. cit.; p. 49.

⁶³ *“Sus tres primeras sinfonías habían demostrado lo profundamente involucrado que estaba en la herencia clásico-romántica vienesa. Ahora se volvía hacia otro componente de ese patrimonio, el Lied alemán desde Schubert pasando pasando por Wolf”*. PERLE, George. “Krenek”, Op. cit; 147.

⁶⁴ *“El ciclo de canciones sobre los poemas de Karl Kraus, “Durch die Nacht”, opus 67, es una obra de transición de 1931 que flirtea con el dodecafonismo pero que todavía se mantiene predominantemente romántica y casi brahmsiana”*. PASLER, Jann. “Ernst Krenek in Retrospect”, *Perspectives of new Music*, Vol. 24, No. 1 (Autumn –Winter 1985); p. 426.

⁶⁵ KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*. Op. cit.; p. 60.

musicales- no se mostraba especialmente afín al éxito y reconocimiento de Krenek,⁶⁶ la Ópera del Estado de Viena le propone un encargo: nace así “Karl V” -basada en la figura del emperador del Renacimiento- cuyo libreto escribió el propio Krenek.⁶⁷ El hecho es que el director de la Ópera de Viena había dado total libertad a Krenek en cuanto a la temática de la obra porque esperaban una ópera en la línea marcada desde “Jonny spielt auf”.⁶⁸ Sin embargo y aunque “Karl V” tuvo también profundas consecuencias en la vida personal y profesional de Krenek, puede decirse que se hallaba en la antípoda tanto técnica como ideológicamente hablando, a pesar de que menos de siete años la separaban del nacimiento de la primera. Se trata de la primera obra de gran envergadura adscrita al sistema dodecafónico; una obra “*explícitamente anti-Nazi, pro-austríaca y católica*”.⁶⁹ Su estreno, previsto en 1934, se canceló a pesar de que los ensayos estuvieran ya en marcha.⁷⁰ Desde el punto de vista ideológico, en esta ópera Krenek se adentra de forma definitiva en temas de índole político –nacionalismo- y religioso –catolicismo-, de capital importancia para él y que devienen el motor para afrontar la crisis política de su país.⁷¹ Aunque su estreno en Praga (en alemán) en junio de 1938 no tuvo resonancia, después de la Segunda Guerra Mundial esta obra recibió una creciente atención.⁷² La primera vez que se interpretó en un teatro alemán fue veinte años después de su estreno (en la “Deutsche Oper am Rhein de Düsseldorf-Duisburg”, el 11 de mayo de 1958).

⁶⁶ “(...) habría dado algunas de mis siempre numerosas audiciones en Alemania a cambio de un auténtico éxito en Viena. Las relaciones con mi ciudad natal habían tomado abiertamente el carácter de un amor no correspondido”. KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*. Op. cit.; p. 62.

⁶⁷ Krenek se refería a “Karl V” como “obra escénica con música” en lugar de cómo “ópera”, puesto que el libreto tenía al menos cuatro papeles para narrador a llevar a cabo por actores.

⁶⁸ “Una vez se supo que Krenek iba a utilizar la técnica dodecafónica, tanto el entusiasmo de Kraus como la buena disposición para interpretar la obra de la Ópera del Estado de Viena se desvanecieron rápidamente y el estreno previsto en Viena fue cancelado a medio ensayar”. TREGGAR, Peter John. “Musical Style and Political Allegory in Krenek’s “Karl V”, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 13, No. 1. (Mar., 2001); p. 56

⁶⁹ KRENEK, Ernst. “A Composer's Influences”, *Perspectives of New Music*, Vol. 3, No. 1. (Autumn - Winter, 1964); p. 39.

⁷⁰ “Las disculpas que me fueron presentadas eran a todas luces inconsistentes. El verdadero motivo parecía ser el temor de molestar a los nazis”. KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*. Op. cit.; p. 70.

⁷¹ “Como pieza teatral, “Karl V” tenía una mayor y más clara significación política que cuanto había compuesto hasta el momento”. KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*. Op. cit.; p. 66.

⁷² “(...) con la caída de la dictadura Nazi, y el restablecimiento tras la Guerra, hubo un renovado interés y nuevas oportunidades en Europa. (...) Las compañías de ópera alemanas no sólo repusieron sus primeras obras sino que encargaron nuevas. Y Viena le recordó y le honró con toda una serie de medallas y menciones, y lo que es más importante, con la convenida producción en 1984, de la ópera que el Viena State Opera House había encargado más de cincuenta años antes, “Karl V”. PERLE, George. “Krenek”, Op. cit; 152.

Paralelamente, Krenek desarrollaba una intensa actividad escribiendo artículos para el “Wiener Zeitung” (órgano oficial del Gobierno federal), pronunciando conferencias sobre la Nueva Música, también publicó junto a Willi Reich⁷³ y otros la revista musical “Dreihundzwanzig”⁷⁴ (“*en la cual reflejábamos las circunstancias lamentables de la vida musical vienesa*”),⁷⁵ y desempeñó cargos en la “Agrupación Austríaca de Escritores Dramáticos y Compositores Escénicos” y en la “Sociedad Internacional para la Nueva Música”. “*La mayoría de las cosas que emprendí durante estos años agitados se desarrollaron contra fuertes oposiciones que oscilaron entre la indiferencia y la resistencia activa. Mi actuación artística encontraba aún menos reconocimiento que anteriormente*”.⁷⁶

Así pues, a partir de 1933 su actividad musical es censurada por el régimen nazi que prohíbe su música y su periodismo.⁷⁷ Hitler lo consideró “Bolchevique cultural” y su música fue catalogada como “Música Degenerada”⁷⁸ (en la exhibición de arte Degenerado de 1938 en Munich se incluyó uno de sus mayores éxitos en vida, la ópera “Jonny spielt auf”). Lejos de renunciar a su posicionamiento tanto ideológico como estético, la técnica dodecafónica se erigió para Krenek en baluarte de ese compromiso: “*(...) juzgué como una cuestión de integridad moral el mantenerme dentro de la aventura iniciada. El último argumento era el de que si la técnica dodecafónica debía ser una posición perdida, resultaba doblemente imposible entregarla cuando lo enemigos –nazis o no- estaban preparados para convertir la menor señal de fatiga en un grito de triunfo*”.⁷⁹

⁷³ (1898-1980)

⁷⁴ “*(...) fue en 1932, tomando “Die Fackel” de Kraus como modelo, cuando Krenek se unió a Berg, Rudolf Ploderer y Willi Reich para fundar la revista musical “Dreihundzwanzig [‘23’]”, que aparecería desde enero de 1932 hasta que fue cerrada al final de 1937, su objetivo era corregir “tergiversaciones” que aparecían en la prensa musical*”. TREGGAR, Peter John. Op. cit.; p. 71.

⁷⁵ KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*. Op. cit.; pp. 68.

⁷⁶ KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*. Op. cit.; pp. 69-70.

⁷⁷ “*La audición de una de mis obras, que se había fijado para el día siguiente al del referéndum de Hitler en 1933 en una ciudad alemana, fue rechazada inmediatamente después de conocerse los resultados, lo que acusaba la existencia de una prevención general del régimen nazi contra mi música. Desde aquel día hasta el de la caída del régimen nazi, según mis noticias, no se volvió a ejecutar una sola nota mía en Alemania*”. KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*. Op. cit.; p. 73.

⁷⁸ Los ideólogos Nazis utilizaron el término científico “degeneración” para llevar a cabo una crítica cultural conservadora que pretendía someter la música a principios racistas, atacando de esta manera la música atonal, el jazz y todas las obras de los músicos judíos.

⁷⁹ KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*. Op. cit.; p. 74.

Cuando las tropas de Hitler invadieron Austria (1938),⁸⁰ Krenek emigró a los Estados Unidos. Por aquel entonces ya había publicado unas setenta obras que abarcaban casi todos los géneros.

En Estados Unidos comienza a desarrollar una intensa labor docente. Este hecho, en combinación con sus investigaciones sobre la técnica dodecafónica, le condujo a un creciente interés por la teoría y la historia musicales que no había experimentado hasta el momento. *“A través de las distintas cuestiones que afloraron a raíz de mi discusión con la técnica dodecafónica, me vi obligado a buscar consejo en la teoría musical, y pronto descubrí que un mayor conocimiento de la historia resultaba sumamente útil. Mi interés por esta materia aumentó cuando me familiaricé con las obras completas de Monteverdi al cuidado de Malipiero. (...) La oportunidad para el desarrollo de estudios históricos de más altos vuelos se produjo cuando (...) comencé a enseñar teoría musical en el Vassar College en Poughkeepsie, Nueva York”.*⁸¹ Tras enseñar cuatro años en el Vassar College, en 1942 se traslada a Minnesota para ejercer como catedrático del Departamento de Música y decano de Fine Arts de la Hamline University en St. Paul. De esta época datan la mayor parte de sus tratados teórico-técnicos de carácter didáctico, pues en su mayoría están destinados principalmente a servir de apoyo en el desarrollo de la actividad docente.⁸²

De esta confluencia de intereses: la técnica dodecafónica por un lado y la teoría e historia musical por otro, nace “Lamentatio Jeremiae Prophetae”, obra coral de gran envergadura que conjuga el empleo de la técnica dodecafónica (experimentando con técnicas de rotación hexacordal)⁸³ con *“determinadas ideas de la teoría musical griega*

⁸⁰ “Si no se hubiera dado la circunstancia de que Krenek estaba en otro lugar en ese momento, sin duda se hallaría entre las alrededor de 76.000 personas que conformaron la “lista de enemigos” de Hitler y que fueron inmediatamente arrestadas”. PERLE, George. “Krenek”, Op. cit; 149.

⁸¹ KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*. Op. cit.; p. 81. Se interesaría por la polifonía medieval en general y más concretamente, por el Canto Gregoriano, la técnica del cantus firmus y la polifonía de los siglos XV y XVI (Lasso, Ockeghem, Obrecht, Josquin des Près,...)

⁸² *Hamline Studies in Musicology* (en dos volúmenes, Minnesota, 1945 y 1947), *Studies on Counterpoint Based on de Twelve-Tone Technique* (New York, 1940), *Modal Counterpoint in the Style of the Sixteenth Century* (Lynbrock, 1959), *Tonal Counterpoint in the Style of the Eighteenth Century* (Lynbrock, 1958).

⁸³ “En mi “Lamentatio Jeremiae Prophetae”, que esboqué en 1941, es decir, unos tres años después de mi llegada a América, apliqué por primera vez el principio de “rotación” bajo una base sistemática. Por

y el espíritu de la polifonía medieval”.⁸⁴ Como cabría esperar, la técnica dodecafónica en manos de Krenek experimenta un importante proceso evolutivo en su aplicación. En un primer estadio, el uso del método rotacional supuso una relajación de los primigenios preceptos del sistema y posteriormente, su experiencia en Darmstadt a principios de los años 50 fue determinante en su adopción del serialismo integral y de la electrónica.⁸⁵

En 1945 se nacionalizó norteamericano y el otoño de 1947 trasladó su residencia a Los Angeles⁸⁶ hasta el año 66, cuando se mudó a Palm Springs, California. En 1950 contraería nupcias por tercera vez con la compositora Gladys Nordenstrom, antigua alumna suya.

Krenek fue un compositor sumamente prolífico (dejó más de 240 obras) que experimentó con los más diversos estilos. En una búsqueda constante de una nueva metodología compositiva, este autor cambió con frecuencia de estilos a lo largo de su carrera. De este modo su obra presenta una diversidad estilística inusual que resulta sorprendente. *“Hubo bombazos expresionistas como ‘Die Zwingburg’ (1922) y la Sinfonía nº 2 (1922); stravinskismos en la Sinfonía para Instrumentos de Viento y Percusión (1924-25); influencias de la “Zeitoper” en ‘Der Sprung über den Schatten’ (1923), de la “Zeitoperette” en ‘Schwergewicht, oder Die Ehre der Nation’ (1927); un taquillero “Jazzoper” en ‘Jonny spielt auf’ (1926); y el neo-romántico y shubertiano ‘Reisebuch aus den österreichischen Alpen’ (1929), por no hablar de las obras*

*“rotación”, me refiero a una permutación mutua y seccional de los elementos seriales que procede según un orden determinado. El principio resultó ser de una importancia decisiva para mi cuando, más de diez años después, viré hacia la composición íntegramente serializada”. KRENEK, Ernst (translation: HARRAN, Don). “America's Influence on Its Émigré Composers”, *Perspectives of New Music*, Vol. 8, No. 2. (Spring - Summer, 1970); p. 116.*

⁸⁴ KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*. Op. cit.; p. 84

⁸⁵ *“Fue esta técnica [la dodecafónica] la que ocupó a Krenek hasta mediados de los años 50 aunque hubo varios cambios importantes en el camino, en particular su emigración desde Austria a USA en 1938 y su relajación de las restricciones dodecafónicas a través del método rotacional durante los 40. Krenek fue invitado a dar una conferencia en Darmstadt a principios de los 50 y su encuentro allí con el “serialismo integral” y la música electrónica nos conduce a su nuevo periodo (1956- aproximadamente 1962) en el que (...) aplicó la técnica de manera sistemática a casi todos los parámetros imaginables en obras como “Sestina” op. 161 (1957) (...) y “Quaestio Temporis” para orquesta op. 170 (1959)”. KNUSSSEN, Oliver. Review: [Untitled]; *Tempo, New Ser.*, No. 122. (Sep., 1977); p. 40.*

⁸⁶ *“(…) allí enseñó en varias escuelas y collages más pequeños. Sin embargo, exceptuando puestos como visitante en Darmstadt y en todos los Estados Unidos, Krenek fue abandonando gradualmente la docencia y durante los últimos treinta años se ha dedicado de lleno a componer, a dirigir y a dar conferencias por cuenta propia”. PASLER, Jann. Op. cit.; p. 428.*

*dodecafónicas que variaban desde un expresionismo bergiano ('Karl V' [1933]) a un intrincado schoenbergismo [cuarteto de cuerda n° 6 [1936]) o al neo-medieval 'Lamentatio Jeremiae prophetae' (1942)".*⁸⁷ Un resumen cronológico muy general de estos estilos podría ser el siguiente: atonal (op. 6-op. 24), neoclásico (op. 25-op. 44), neorromántico (op. 45-op. 71), dodecafónico (op. 73-op. 151), serialismo integral y aleatoriedad (a partir del op. 152). En los años 60, Krenek escribió una serie de obras electrónicas y para la escena, y en los años 70 la mayor parte de su producción creativa fue música vocal.⁸⁸

Pero además de ser un compositor extremadamente prolífico, Krenek fue un lúcido ensayista capaz de examinar con perspicacia tanto la música ajena como la propia. Una recopilación extensa de sus ideas está contenida en "Music Here and Now" (correspondiente a las conferencias dadas en Viena sobre la Nueva Música),⁸⁹ "Exploring Music"⁹⁰ y "Horizons Circled: Reflections On My Music".⁹¹

Ernst Krenek falleció en Estados Unidos (Palm Springs, California) el 22 de diciembre de 1991 y sus restos descansan en el Zentralfriedhof junto a los de tantos vieneses ilustres.

Los 91 años de vida de este compositor y una actividad profesional que se extiende desde finales de la segunda década del siglo XX hasta finales de los años 80, convierten a Krenek en una figura cuando menos inusual no sólo por el hecho de que su obra se circunscribe en un marco temporal de más de siete décadas sino sobre todo, por el hecho de que ese periodo de tiempo fue testigo de muchísimas y muy profundas transformaciones estilísticas y a una velocidad de cambio que podemos afirmar que no tiene parangón en toda la historia de la música. He aquí el argumento de quienes lo han

⁸⁷ DUBINSKY, Gregory. "Krenek's Conversions: Austrian Nationalism, Political Catholicism, and Twelve-Tone Composition", *Repercussions*, Vol. 5, No. 1-2 (Spring- Autumn 1996); p. 243.

⁸⁸ Para un compendio de los estilos compositivos de Krenek véase BOWLES, Garrett. *Ernst Krenek: A Bio-Bibliography*, New York, 1989.

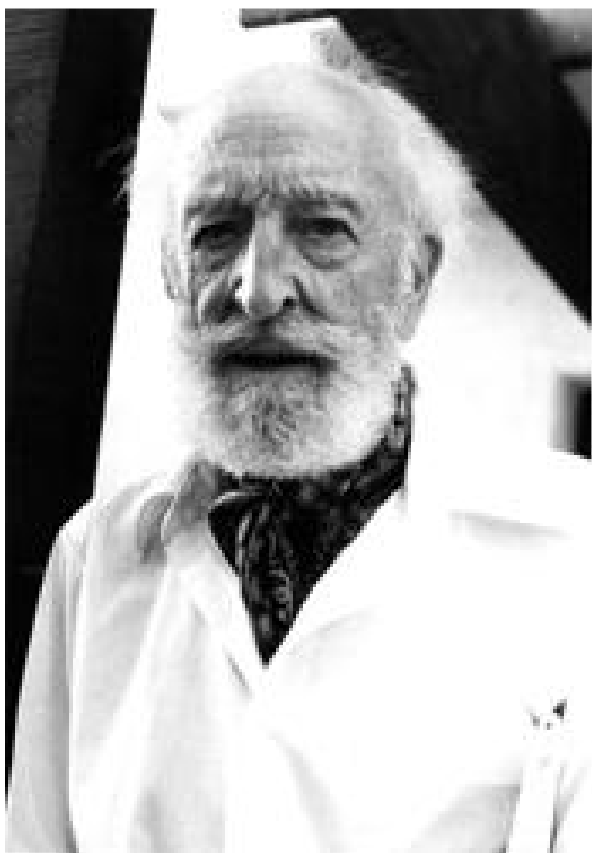
⁸⁹ New York : Norton, 1939. *Music Here and Now* es una ampliación y traducción de *Über neue Musik: sechs Vorlesungeng zur Einführung in die theoretischen Grundlagen* (Wien : Ringbuchhandlung, 1937)

⁹⁰ New York : October House, 1966

⁹¹ Berkeley/Los Angeles : University of California Press, 1974

defendido frente a quienes criticaban su versatilidad como compositor, sus múltiples cambios de estilo basándose en la presunción tácita de que una vida creativa debe caracterizarse por la consistencia estilística. El fondo de la cuestión no pasa por una simple coincidencia histórica o por la adscripción a cada nueva corriente estética (como si de modas se tratara) sino más bien hay que verlo como la increíble capacidad de adaptación, de asimilación de los incesantes cambios experimentados en el pasado siglo a través de la personalidad de Krenek, quien movido por una curiosidad infinita fue introduciendo esos elementos dentro de su quehacer diario en el desarrollo, la evolución y la construcción de la obra de una vida.

I.3. CHARLES L. SEEGER (1886-1979)



Y si hemos situado a Krenek en la antípoda de Falk por cuanto a difusión del conocimiento sobre su persona se refiere, el caso de Seeger podríamos decir que se halla en un punto intermedio, pues si bien es un personaje muy venerado y reconocido en Estados Unidos porque se le considera el padre fundador de la etnomusicología al sentar las bases para el reconocimiento de una música genuinamente americana,⁹² y porque desde los diferentes puestos de responsabilidad que ocupó en el marco universitario y de la administración,⁹³ realizó una ingente labor en pro de la música dentro de la sociedad americana, lo cierto es que en Europa es un personaje bastante desconocido.

Charles Louis Seeger nació el 14 de diciembre de 1886 en Méjico, porque su familia vivía entre esta ciudad y la de Nueva York debido a los negocios de exportación e importación a los que se dedicaba su padre. Los efectos de este entorno bicultural acompañaron a Seeger durante toda su vida.⁹⁴

Era el mayor de tres hermanos de una familia descendiente de varias generaciones de Yankees de Nueva Inglaterra, acaudalada y con rígidos valores tradicionales. Su padre -hombre de negocios de éxito que tocaba el piano y el órgano como amateur- consideraba que la música, la poesía o la pintura eran actividades a desarrollar en tiempo de ocio pero que un hombre respetable debía dedicarse a los negocios y ganar suficiente dinero para dar toda clase de bienestar a su familia. Así que el joven Charles creció con valores que constituían el fundamento del capitalismo mercante como el trabajo duro, la economía y la autodisciplina. El propio Charles Seeger explicaba en 1952 que *“Desde 1800, doctores y hombres de negocios, todos de Nueva Inglaterra, extremadamente independientes y con fuertes tendencias puritanas,*

⁹² *“Desde los días de su independencia como colonia de la Gran Bretaña, los Estados Unidos de América comenzaron un proceso encaminado a encontrar su identidad como nación y su propia aportación cultural”*. MARCO, Tomás. *Historia de la Música Occidental del Siglo XX*, Madrid, 2003; p. 71.

⁹³ *“Hoy en día Seeger es recordado principalmente como etnomusicólogo, pero en los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial era conocido también como compositor, profesor, crítico y administrador del gobierno”*. NICHOLLS, David. *American Experimental Music 1890-1940*, Cambridge, 1990; p. 89.

⁹⁴ *“Nacido y criado en la ciudad de Méjico, América Latina no sólo fue una cultura que Seeger absorbió en sus primeros años si no que también fue el área que más se benefició de sus talentos administrativos. Como Jefe de la División Musical de la Pan American Union (1941-1953), demostró ser un maestro de la planificación cultural, propugnando la cooperación en lugar de la competición en las políticas de intercambio inter-americano”*. KUSS, Malena. “Charles Seeger's Leitmotifs on Latin America”, *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 11. (1979); p. 84.

han regido las tradiciones de la familia. Aunque muchos hijos sirvieron en las guerras –como mi hermano Alan⁹⁵ (...) otros quedaron en casa. Yo mismo, teniendo en mente estas tradiciones, me registré como objetor de conciencia en la Primera Guerra Mundial”.⁹⁶ Se educó en la religión de sus padres, el Unitarismo, que redundaba en un fuerte sentido de la ética y una conducta íntegra.⁹⁷

Su educación corrió a cargo de un tutor privado mientras estaban en Méjico, donde se inició en la música estudiando piano, violín y guitarra. En el año 1902 fue enviado a los Estados Unidos para finalizar sus años en el instituto⁹⁸ y preparar así su ingreso en Harvard, aunque seguía pasando los veranos en Méjico. Cuando se matriculó en Harvard, Seeger ya había decidido llevar un tipo de vida muy diferente a la que sus padres esperaban de él: no iba a convertirse en un hombre de negocios sino que en su lugar estudiaría artes y humanidades, particularmente música. Puesto que pensaba que la educación musical que le ofrecía Harvard era muy deficiente,⁹⁹ su ansia de conocimiento le llevaba a asistir con mucha frecuencia a los ensayos y conciertos de la Boston Symphony Orquesta a través de la cual conocería músicas de las que sus profesores ni siquiera hablaban.¹⁰⁰ “El interés de Seeger en estos nuevos estilos y formas le llevaron al convencimiento de que tras la graduación debía ir a Europa”.¹⁰¹ Muy a pesar de la voluntad de su padre que insistió para que Seeger llevara con él los negocios en Méjico al menos hasta que tuviera suficiente dinero para dedicarse a la música, finalmente accedió a sufragarle un año de estudios musicales en Europa. Sin

⁹⁵ Voluntario de la “French Foreign Legion” murió en acto de servicio en Francia en 1916. Ver PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger: A Life in American Music*, Pittsburgh, 1992.

⁹⁶ PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op.cit.; p. 7.

⁹⁷ “En virtud de su educación familiar y su herencia cultural, pronto estaría influenciado por una larga tradición unitarista de Nueva Inglaterra, por la fiel observancia de su madre a los dictados de la moralidad protestante y por un ancestral sentido de “noblesse oblige”. REUSS, Richard A. “Folk Music and Social Conscience: The Musical Odyssey of Charles Seeger, *Western Folklore*, Vol. 38, No. 4. (Oct., 1979); p. 223.

⁹⁸ En una escuela unitarista de Nueva York a la que Seeger se refería en estos términos: “Aparentemente mi madre y mi padre eran Unitaristas, pero nunca iban a la iglesia y su religión era algo endeble como también lo era el Unitarismo de la escuela a la que fui”. PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.; p. 27.

⁹⁹ “No prestaba atención a los otros estudios y en la música, mis colegas y yo nos enseñábamos unos a otros. Durante el segundo año llegamos a tener una opinión tan baja de nuestros profesores que no nos ocupábamos mucho del aprendizaje excepto para pasar los exámenes”. PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.; p. 36.

¹⁰⁰ “Karl Muck y la Boston Symphony presentaron obras nuevas, especialmente de Scriabin, Debussy, Mahler, Satie y Strauss”. Ibid.

¹⁰¹ Ibid.

embargo y ante el desaliento paterno, Seeger pasó varios años en Europa, principalmente en Alemania y Francia, y no regresó a casa hasta 1911.¹⁰² Durante esos años en Europa, Seeger compuso un número considerable de obras influenciadas sobre todo por la nueva generación de compositores franceses, muy especialmente Satie; y también ejerció como director asistente en la Ópera de Colonia, aunque el problema de sordera que ya se había iniciado en su juventud y que empeoraría a lo largo de su vida, le llevó a aceptar que nunca podría dedicarse a la dirección o a la interpretación profesionalmente. *“La atracción de Seeger por los compositores franceses le ayudó en su propio análisis de la composición y de la experimentación musical. Pensaba que los compositores americanos deberían ser más experimentales; creía que América y la mayor parte de la Europa Oeste todavía estaban hechizadas por los modelos románticos germánicos, en particular por la obra de Richard Wagner”*.¹⁰³ Aunque Seeger dejó de componer a partir de 1919, el impacto de Europa en sus ideas musicales fue muy profundo, incluso más allá de la música, en Europa halló las radicales ideas políticas y sociales que le acompañarían toda su vida.¹⁰⁴ *“Lo que resulta significativo en este capítulo de la vida de Seeger, es la explícita parcialidad anti-intelectual que caracterizó su orientación hacia la escuela. Rebelión adolescente aparte, su única pasión durante este periodo fue ser un músico práctico: componiendo, interpretando y finalmente dirigiendo. Aunque posteriormente superaría estos prejuicios y descubriría que, de hecho, sentía pasión por el saber y por la vida de la mente, esta etapa permaneció sin embargo como una parte fundamental de su perfil artístico”*.¹⁰⁵

Poco después de su vuelta a Nueva York la editorial Schirmer publicó sus “Seven Songs for High Voice and Pianoforte” y conoció a la que sería su primera esposa, la violinista Constance Edson con quien tendría tres hijos: Charles, John y Peter.

¹⁰² “Tras graduarse en Harvard “magna cum laude” en música en 1908, Seeger pasó dos años y medio en Europa”. McCARTHY, Mary. “On “American Music for American Children”: The Contribution of Charles L. Seeger”, *Journal of Research in Music Education*, Vol. 43, No. 4. (Winter, 1995); p. 272.

¹⁰³ PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.; p. 45.

¹⁰⁴ “La agitación intelectual de Austria, Alemania y Francia influenciaron a Seeger tanto como músico como hombre de ideas”. PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.; p. 47.

¹⁰⁵ GREER, Taylor A. *A Question of Balance. Charles Seeger's Philosophy of Music*. Berkeley, Los Angeles, 1998; pp. 10-1.

La necesidad de mantener a su familia se vio pronto satisfecha cuando en 1912 el presidente de la Universidad de California le ofreció un puesto como profesor bajo la recomendación de un miembro de la facultad de Harvard. En Berkeley, hizo el primer diseño curricular del recién creado departamento de música de la Universidad de California e durante el año académico 1913-1914 ofreció el primer curso completo de musicología que se impartiría en los Estados Unidos. Fue precisamente su interés creciente en la docencia y en fomentar la musicología y la entonces nueva rama de la musicología comparativa que posteriormente se denominó etnomusicología, lo que le llevó al abandono de la composición a finales de la primera década del siglo XX.¹⁰⁶ Seeger fue ante todo un pensador en el sentido más amplio del término y un investigador infatigable de múltiples áreas que exceden el campo estrictamente musical.¹⁰⁷

La intelectualidad de ideología izquierdista que encontró en Berkeley junto con una concienciación de las profundas diferencias que se establecían entre su vida relativamente confortable y la de los inmigrantes (entre ellos mejicanos, chinos, latinos) que trabajaban duramente para llevar una vida miserable no muy lejos de donde él vivía, supusieron una plataforma para el inicio de su actividad política pero también, el cese de su actividad docente en Berkeley debido a diferencias políticas con la administración de la universidad. *“A finales del curso académico 1913-1914, Seeger sentía que había perdido la actitud “anti-clase baja” que le había sido imbuida por su padre y por el resto del clan Seeger”.*¹⁰⁸ Y sin embargo, conforme a esa dualidad contradictoria que parece caracterizar la existencia de este personaje, el compromiso sociopolítico que implicaba la actividad desinteresada del ciudadano en asuntos públicos era uno de los muchos valores que le habían sido inculcados en base a la mencionada tradición familiar de Nueva Inglaterra.

¹⁰⁶ *“Hoy en día Seeger es más conocido como musicólogo y etnomusicólogo, pero en los círculos ultramodernistas se le conocía principalmente como compositor y como profesor de compositores”.* STRAUS, Joseph N. *The music of Ruth Crawford Seeger*, Cambridge, 2005; p. 2.

¹⁰⁷ *“La lista de disciplinas a las que contribuyó es tan larga como variada, e incluye la composición, la teoría, la crítica, la historiografía, la musicología, la etnomusicología, la sociología y la filosofía”.* GREER, Taylor A. *A Question of Balance...*, Op. cit.; p. 1.

¹⁰⁸ PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.; p. 62.

Plenamente involucrado en la controversia que la Primera Guerra Mundial suscitó en Estados Unidos, en 1915 Seeger se declaró objetor de conciencia: “*Para Seeger, el conflicto inminente se erigía entre dos poderes indeseables: la Alemania militarista y la Gran Bretaña imperialista*”.¹⁰⁹ Esta posición antibélica le crearía enemistades entre los anglófilos del campus. Sus ideales izquierdistas iban radicalizándose y en este contexto político, social e intelectual, Seeger fue entrando en una depresión que mermaba su salud y acentuaba aún más el aislamiento que sentía. En 1938 y en una mirada retrospectiva a esa época exponía este compromiso socio-político como uno de los principales motivos por los que abandonó la composición: “*No podía encontrar una justificación ni para mi obra ni para la de ningún otro compositor frente a mi creciente conciencia del malestar social y la guerra internacional*”.¹¹⁰

En este estado de cosas, en octubre de 1918 Seeger y su familia abandonaron California y ya no volvería a enseñar en Berkeley.¹¹¹ Es por esta época que nuestro autor deja de componer, en gran parte según relata Cowell,¹¹² bloqueado por una creciente autocrítica despiadada que le llevó a deshacerse de un buen número de obras que había compuesto. Este periodo de crisis termina de definirse con un dilema más añadido: Seeger estaba empezando a desarrollar una seria preocupación por el valor social de la música, el papel que ésta debía tener en la sociedad. Estos conflictos se ven reflejados en parte en tres artículos publicados a principios de los años 20: “*Music in the American University*”,¹¹³ “*On Style and Manner in Modern Composition*”¹¹⁴ y “*On the Principles of Musicology*”.¹¹⁵

Seeger pasó la mayor parte de su año sabático en Patterson, Nueva York, recuperándose de su depresión. Su ideología pacifista ante el conflicto mundial y su

¹⁰⁹ PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.; p. 63.

¹¹⁰ PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.; p. 75.

¹¹¹ “*Seeger fue despedido de su cátedra en Berkeley por su abierta oposición a la participación de Estados Unidos en el último conflicto europeo*”. REUSS Richard A. Op. cit.; p. 226.

¹¹² “*Seeger se volvió tan autocrítico que durante muchos años fue prácticamente incapaz de terminar una obra. Ha desechado música de la que casi cualquier compositor del mundo hubiera estado orgulloso, por algún defecto infinitesimal que nadie aparte de él mismo, hubiera tenido los suficientes conocimientos como para señalarlo*”. PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.; p. 70.

¹¹³ *Educational Review* 66 (September 1923), 95-99.

¹¹⁴ *Musical Quarterly*, Vol. 9 (July 1923), 423-31.

¹¹⁵ *Musical Quarterly*, Vol. 10 (April 1924), 244-50.

implicación con los “revolucionarios” hacían imposible que pudiera regresar a su puesto de Berkeley.¹¹⁶ En noviembre de 1920 la familia “viajó a Carolina del Norte, con la intención de interpretar “buena” música clásica para gente que no había podido tener esa experiencia musical. Sin embargo, él y Constance se dieron cuenta pronto de que su definición de “buena” música “no impresionaba a su público porque éste tenía su propia música y la valoraba”.¹¹⁷ Esta toma de contacto con la que él denominaba “música vernácula” marcaría una de las futuras líneas de acción en este poliédrico personaje. En agosto de 1921, a Seeger y a su esposa les ofrecen sendos puestos para enseñar en Institute of Musical Arts de Nueva York (posteriormente llamada la Juilliard School of Music). El matrimonio ya había empezado a deteriorarse y finalmente se disolvería en 1932.

Con la llegada de la Gran Depresión¹¹⁸ comienza una nueva vida convencido de que el momento histórico supone el inicio de una nueva era social. Se introduce en el círculo de jóvenes artistas que se reunían en casa de la mecenas Blanche Walton; entre otros se hallaba su discípulo y amigo Henry Cowell, Ruth Crawford, Carl Ruggles, Dane Rudhyar, Edgard Varèse, etc. Empieza a enseñar en la New School of Social Research, en esa época una institución radical tanto a nivel político como pedagógico: una nueva parte del curriculum experimental consistía en la música no Occidental.¹¹⁹ Con Ruth Crawford, una de sus alumnas más brillantes que se convertiría en su segunda esposa,¹²⁰ se enfrenta de nuevo a la problemática de la enseñanza de la composición atendiendo a los nuevos lenguajes musicales. En colaboración con ella, se llevarán a cabo las últimas versiones y revisiones de su tratado “Tradition and Experiment in the New Music” (TENM) que incluye el “Manual de Contrapunto Disonante”.

Podemos decir que en esta época comienza a mostrar una clara inclinación a formar asociaciones y unirse a corporaciones. Junto con Crawford y Cowell,

¹¹⁶ El único sustento de la familia (por aquel entonces había nacido su tercer hijo) eran los conciertos de violín y piano que daban en casas de gente adinerada o en pequeñas organizaciones.

¹¹⁷ McCARTHY, Mary. Op. cit.; pp. 273-4.

¹¹⁸ Habitualmente se señala como inicio de la Gran Depresión la quiebra de la bolsa de Nueva York del 24 de octubre de 1929.

¹¹⁹ “En enero de 1931, Seeger y Cowell ofrecieron el primer curso en la Escuela sobre culturas musicales del mundo, en el que se combinaban las clases con las interpretaciones que realizaban los miembros de varios grupos no-europeos”. PESCATELLO, Ann. Charles Seeger..., Op. cit.; p. 109.

¹²⁰ Con la que tendría cuatro hijos más: Michael, Peggy, Barbara y Penny.

participaron activamente a partir de los primeros años 30, en el “Composers’ Collective”, una agrupación de ideología izquierdista con base en Nueva York¹²¹ decidida a fraguar una relación entre la música, la sociedad, la política y la economía. De ahí que su actividad e intereses¹²² viraran hacia el estudio del folklore (de manera especial, de la música americana y latina)¹²³ y hacia una mayor implicación a nivel social y político de la que se hace eco la destacable obra de Seeger como crítico musical en el “Daily Worker” de Nueva York,¹²⁴ firmada bajo el pseudónimo de Carl Sand.¹²⁵ Este giro que observamos tanto en la carrera artística de Seeger como en la de otros compositores americanos representa en definitiva, el sentir de un artista que pensó que su arte musical ultramodernista atendía solamente a una pequeña elite e ignoraba a la mayoría de americanos que por aquel entonces estaban sufriendo los efectos de la Gran Depresión.¹²⁶ El propio Seeger explica que *“A principios de los años 30, descubrimos al mismo tiempo [él y Ruth Crawford] la música folklórica angloamericana y a ambos nos entusiasmó. En parte fue la reacción a la Depresión con la que estábamos muy implicados y en parte pudo ser la sensación de sinsentido creciente de la composición de aquellos días. Creo que ella [Crawford] como yo, sentía que el gran arte de la composición, la gran tradición de Bach, Beethoven, Brahms y así siguiendo hasta Bartók, prácticamente había saltado en muchos pedazos en algún momento alrededor de la I Guerra Mundial, y su giro hacia la música folklórica creo que probablemente fue un posicionamiento respecto a una cierta decepción en la tendencia tomada por la*

¹²¹ El “Composers’ Collective” *“era un grupo de músicos profesionales ávidos por inscribir su arte al servicio de sus ideas políticas y dispuestos a hacerlo bajo el control absoluto del partido comunista americano. Entre 1933 y 1935 contaba con veinticuatro compositores, entre ellos Seeger, Crawford y Cowell”*. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 211.

¹²² *“En parte como resultado de su implicación en el Colectivo de izquierdas, durante 1932 tanto a Seeger como a Crawford les afectó cada vez más la aparente contradicción entre su posición artística y sus creencias políticas”*. NICHOLLS, David. “Ruth Crawford Seeger: An Introduction”, *The Musical Times*, Vol. 124, No. 1685, Anglo-American Issue. (Jul., 1983); p. 423.

¹²³ Seeger siempre mantuvo una afinidad con la cultura latina a raíz de sus años en Méjico, experiencias vitales que tuvieron resonancia como veremos en algunas de las cuestiones y actividades importantes que desarrollaría a lo largo de su vida.

¹²⁴ *“Su obra crítica más prominente fue escrita para el New York Daily Worker bajo el pseudónimo de Carl Sand”*. NICHOLLS, David. *American Experimental Music 1890-1940*, Op. cit.; p. 89.

¹²⁵ Para no poner en peligro el trabajo que simultáneamente estaba llevando a cabo en la “New School” y en la “New York Musicological Society”.

¹²⁶ *“Los escritos iniciales de Seeger nacieron de su implicación con la música de vanguardia, al principio como compositor novel y después como professor de composición y teórico. (...) Con la llegada de la Gran Depresión al comienzo de los años 30, los intereses de Seeger viraron hacia las tradiciones folklóricas y las no occidentales (...). Durante este periodo sus escritos se centraron en la sociología de la música, es decir, el estudio de la composición y la interpretación dentro de un contexto social y político más amplio”*. GREER, Taylor A. *A Question of Balance....* Op. cit.; p. 1.

composición de los años 20".¹²⁷ *"Ruth y yo nos encontrábamos completamente desconcertados por el hecho de que aquí la gente nos llamara compositores americanos y no supiéramos nada sobre América o sobre la música americana, así que simplemente decidimos que por un tiempo dejaríamos a un lado nuestro interés en el contrapunto disonante e intentaríamos descubrir algo más sobre América"*.¹²⁸ De esta manera, Seeger ampliaría sus intereses intelectuales incluyendo en su repertorio académico las canciones folklóricas y el debate sobre su valor social.¹²⁹

Simultáneamente siguió ocupado en asuntos académicos e intelectuales, escribiendo muchos artículos para "Modern Music" (la principal revista musical de carácter científico) e intensamente involucrado en organizaciones musicales como la "New York Musicological Society". Constituida en 1931-32 y con sólo cinco componentes,¹³⁰ uno de sus principales objetivos era promover el enfoque sistemático de Guido Adler.¹³¹ En 1934 la sociedad se expande convirtiéndose en la "American Musicological Society", cuyas publicaciones correrían a cargo de la "American Library of Musicology". *"Como presidente y editor del proyecto, Seeger pensó publicar sólo obras sobre teoría intercultural y música no-europea, porque ya había mucho editado sobre música clásica occidental"*.¹³² También fue miembro fundador de la "American Society for Comparative Musicology" (1933-36) y todavía participó en la concepción de más proyectos que finalmente apenas llegaron a cuajar.¹³³

En noviembre de 1935 abandona el "Composers' Collective"¹³⁴ y acepta el cargo de Consejero Técnico Musical para la "Resettlement Administration" del recién creado

¹²⁷ WILDING-WHITE, Ray. "Remembering Ruth Crawford Seeger: An Interview with Charles and Peggy Seeger", *American Music*, Vol. 6, No. 4. (Winter, 1988); p. 443.

¹²⁸ STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 212.

¹²⁹ *"Nunca se convirtió en un proselitista, pero trabajó a través de sus escritos para ganar la aceptación de la música folk en el público académico y social"*. PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.; p. 135.

¹³⁰ Otto Kinkeldey, Joseph Yasser, Joseph Schillinger, Henry Cowell y el propio Seeger.

¹³¹ Musicólogo austriaco (1855-1941).

¹³² PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.; p. 122.

¹³³ Como por ejemplo el "Institute of Comparative Musicology" o la revista musical "Music Vanguard" de la que sólo se editaron dos números.

¹³⁴ *"Para cuando abandonó el grupo en noviembre de 1935, Charles Seeger estaba decidido a utilizar la música folklórica americana tradicional para unificar los diversos sectores de América, una investigación que continuó en su trabajo en las agencias del New Deal y en la Pan American Union"*.

gobierno federal de Roosevelt. Los efectos de la Depresión ya habían afectado a la economía familiar y además era una oportunidad para actuar en base a sus creencias políticas, así que se trasladaron a Washington. *“El paso del vertiginoso radicalismo de Nueva York al ambiente más sobrio del New Deal de Washington reflejaba cambios en el propio Seeger. Ya había terminado desencantado del Composers’ Collective”*.¹³⁵ Aún lejos del activismo extremado de Nueva York, el programa para promover las artes que Seeger dispuso como consejero técnico de la “Special Skills Division” era sumamente radical para su tiempo. Entre otras cosas llevó a cabo un intenso trabajo de campo: *“Para preservar una música tradicional de la comunidad, una de las primeras acciones de Seeger como consejero técnico había sido conseguir un grabador de sonido Presto (...) para que sus trabajadores utilizaran en la recolección de canciones folklóricas”*.¹³⁶ Seeger documentó rigurosamente este material que fue depositado en la “Library of Congress”, aunque lo cierto es que tanto él como sus trabajadores tuvieron que enfrentarse a múltiples dificultades para llevar adelante su proyecto. Con todo, Seeger se daría cuenta de que cualquier actividad gubernamental en las artes era una campaña propagandística: *“Nunca he abandonado la convicción formada en mis años escolares: el gobierno es a un mismo tiempo un bien deseable y un mal inevitable”*.¹³⁷

Desde noviembre de 1937 hasta 1941 Seeger desempeñó el cargo de subdirector del “Federal Music Project of the Works Progress Administration” en cuyo ejercicio hizo valiosas aportaciones al estudio de música y folklore americanos¹³⁸ recopiladas en el “Archive of American Folk Song” de la “Library of Congress”. *“De una importancia clave en su contribución a la educación musical son sus esfuerzos para fomentar la música vernácula americana en las escuelas públicas. (...) organizó la publicación de materiales de canciones folklóricas para su uso en las escuelas, dirigió la colección de grabaciones de música folklórica de varios países latinoamericanos, actuó como consejero para varias editoriales sobre música folklórica americana para niños e hizo*

DUNAWAY, David K. “Charles Seeger and Carl Sands: The Composers' Collective Years”, *Ethnomusicology*, Vol. 24, No. 2. (May, 1980); p. 159.

¹³⁵ PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.; p. 138.

¹³⁶ PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.; p. 141.

¹³⁷ PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.; p. 116.

¹³⁸ *“Los europeos vienen aquí y descubren nuestra propia música folk. Ahora tenemos en Washington una gran colección de grabaciones de canciones folklóricas, que ascienden a alrededor de 150.000. América tiene música folklórica que está más viva que la de cualquier otro país a excepción de España, Hungría y Rusia”*. PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.; p. 157.

presentaciones a profesores sobre el valor y el uso de la música folkórica en la clase".¹³⁹ A pesar de sus actividades en el ámbito político, Seeger siguió profundizando en sus anteriores intereses musicológicos: *"Para Seeger el máximo interés para una musicología aplicada debía ser integrar el conocimiento y la práctica musicales, y conseguir que este gobierno facilitara el desarrollo como una función cultural y la regulara"*.¹⁴⁰

La Segunda Guerra Mundial aportaría a los Estados Unidos un gran número de músicos y musicólogos europeos que supondrían un gran impacto porque aunque jugaron un papel determinante en la consolidación de la musicología en América, lo cierto es que también acarrearon una visión particularmente sesgada que todavía se deja sentir en el estudio de la música Occidental en los Estados Unidos. Seeger se vio íntimamente involucrado con los resultados de esta migración artística.

Entre 1941 y 1953 Seeger estuvo al frente de la División Musical de la "Pan American Union" (PAU) cuyos objetivos apuntaban a una mayor cooperación cultural y una mejor comprensión de los países de América Latina. *"Seeger estaba interesado fundamentalmente en las pautas culturales globales y en las interrelaciones en la música de las Américas"*.¹⁴¹ Erigió una librería musical en la "Pan American Union" con una sección específica para las partituras que se publicaron de obras de compositores latinoamericanos. En 1950 inaugura el "Boletín de música y artes visuales", posteriormente dividido en el "Boletín interamericano de música" y el "Interamerican Music Bulletin" que subsistieron hasta 1973. Durante estos años podemos documentar la mayor parte de su aportación a la educación musical.¹⁴² *"Fue un miembro del MENC Music Education Research Council (1944-48) y organizó una comisión para la*

¹³⁹ McCARTHY, Mary. Op. cit.; p. 273.

¹⁴⁰ PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.; p. 170.

¹⁴¹ CHASE, Gilbert. Gilbert. "Charles Seeger and Latin America: A Personal Memoir", *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 1, No. 1. (Spring -Summer, 1980); p. 4.

¹⁴² *"Su intenso compromiso con la profesión educadora musical durante este periodo se refleja en el hecho de que todos sus escritos sobre educación excepto uno aparecieron entre 1940 y 1953"*. McCARTHY, Mary. Op. cit.; p. 272.

educación musical y la musicología. Su objetivo era cultivar relaciones positivas entre los dos grupos profesionales (los educadores musicales y los musicólogos).¹⁴³

Desde la PAU Seeger participa en la constitución de organizaciones internacionales como la UNESCO (“United Nations Education, Social and Cultural Organization”) aunque la hegemonía europea imperante en estas organizaciones musicales y la frustración de constatar un excesivo interés en promocionar la música europea en lugar de la amplia variedad de músicas del mundo, llevaron a Seeger a retirarse de sus servicios al gobierno en 1953. Antes en ese mismo año, Seeger propuso en una conferencia sobre “Música en la Educación General”, la formación de otra organización que se convertiría en la “International Society for Music Education” (ISME).

Tras este intenso periodo profesional de conexiones internacionales y de movimientos político-educacionales, Seeger se dedicó a fundar la “Society for Ethnomusicology” -de la que fue elegido presidente en 1960- y a la investigación en el “Institute for Ethnomusicology” de UCLA hasta que se retiró en 1970.

En la atmósfera política que la guerra fría había dejado tras la Segunda Guerra Mundial, Seeger se vio sometido a un acoso por parte del FBI que, con el pretexto de haber sido objetor de conciencia a raíz de su enérgica oposición a la Primera Guerra Mundial, le abrió una investigación interrogándole sobre sus recientes participaciones en organizaciones internacionales alegando conexiones entre esas actividades y las que desarrollara tres décadas antes en el “Composers’ Collective” de Nueva York. Esto ocurría poco después de perder a su esposa Ruth, enferma de cáncer. Con la menor de sus hijas de tan sólo diez años, Seeger contrae su tercer matrimonio en 1955 que sólo duraría cinco años.

¹⁴³ McCARTHY, Mary. Op. cit.; p. 273.

De vuelta a California, Seeger trabaja intensamente en la construcción del melógrafo¹⁴⁴ que se convertirá en una importante herramienta en el “Institute of Ethnomusicology”. En 1971 Seeger se retira a Bridgewater (Connecticut) a vivir con su hermana y allí morirá el 7 de febrero de 1979, a la edad de 92 años. En esta última etapa de su vida aún escribirá cuantiosamente para revistas, enciclopedias, conferencias, etc., llevando a cabo varios proyectos entre los cuales destaca un gran tomo (que finalmente serían dos volúmenes) que constituiría un compendio de su pensamiento musical: “Studies in Musicology”.

Son muy pocas las composiciones que se conservan de Charles Seeger,¹⁴⁵ sin embargo, es inmensa la cantidad de escritos teóricos que abarcan sociología, historia, política, estética, filosofía, pedagogía, musicología y por supuesto, la crítica musical. Sólo entre 1940 y 1953 su bibliografía cuenta con veintitrés publicaciones.¹⁴⁶

Actualmente en Estados Unidos se recuerda con veneración a Charles Seeger particularmente en su faceta de etnomusicólogo (la que ocupó su dedicación en la última etapa de su vida), sin embargo no sólo fue el artífice que sentó las bases para el reconocimiento de una música genuinamente americana, hemos visto como también fue el hombre de estado que desde puestos de responsabilidad política trabajó para ampliar las conexiones entre la música y la sociedad, y aún más; fue el pedagogo plenamente comprometido con la educación musical americana, el que llevó a cabo una intensa labor en el marco universitario instituyendo por vez primera la musicología en las universidades americanas y elaborando los primeros proyectos curriculares. Y puesto que la vertiente pedagógica de este poliédrico personaje constituye el foco de nuestro interés para el trabajo que nos ocupa, porque en su labor como docente desarrolló la formulación del contrapunto disonante, añadamos también que como figura axial del

¹⁴⁴ Con la ayuda de su hijo mayor que era astrónomo, Seeger inventa este instrumento que permitiría un análisis y transcripción objetiva de la música. En 1956 manda construir el que será, en Estados Unidos, el primer aparato electrónico para escribir música. Emplea un tipo de notación apta toda clase de música y está diseñado para afrontar los problemas que se encuentran los etnomusicólogos al tener que transcribir música en vivo o grabaciones.

¹⁴⁵ Vienen detalladas en PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.; pp. 327-8.

¹⁴⁶ Muchas de ellas sobre educación musical fueron publicadas por revistas norteamericanas y latinoamericanas principalmente.

movimiento ultramodernista de los años 20 y 30 en Norteamérica, se le considera el maestro intelectual de la generación de compositores experimentalistas americanos.

CAPÍTULO II

PERFIL DOCENTE Y ARTÍSTICO. CONTEXTO IDEOLÓGICO. AFINIDADES Y DIFERENCIAS

En este capítulo pretendemos por un lado, dar una visión de cada uno de los autores que nos ocupan como artistas circunscritos a una época y a sus características, y en un contexto particular y personal que hizo que se enfrentaran de diferente manera al hecho artístico tanto en su papel de creadores como en el de pedagogos y por otro, examinar los tratados en ese contexto y compararlos a la luz tanto del bagaje y de las influencias personales y profesionales de cada autor en particular, como del estado de cosas existente en ese momento cultural e histórico y que de manera general, influirían a nuestros tres protagonistas de un modo u otro.¹

II.1. EXPERIENCIA Y APORTACIÓN DOCENTE

*“Normalmente se reconoce como un buen profesor aquel que no intenta recalcar su propia imagen sobre las mentes receptivas de sus alumnos. Por lo pronto, yo siempre he intentado mantener este objetivo en mi propia docencia, aunque puede que no siempre haya evitado que mis estudiantes imiten algunas de mis idiosincrasias”.*²

Al revisar la experiencia docente de Falk, Krenek y Seeger, detectamos toda una serie de factores que en cierto modo condicionaron, y sin duda se proyectaron de alguna forma, en los textos que aquí estudiamos. Si bien es cierto que estas experiencias

¹ “La historia del estilo, según yo la veo, no puede explicarse sin referirse a aspectos de la cultura externos a la música”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 79.

² KRENEK, Ernst. “A Composer's Influences”, Op. cit.; p. 36.

docentes no pueden desvincularse de elementos extramusicales como veremos, y de ahí que en este capítulo pretendamos abordar una contextualización en base a las circunstancias históricas, sociales y políticas que interactuaron en la génesis de cada uno de los tratados.

II.1.1. FALK

Las experiencias docentes de Falk abarcan desde su colaboración con diferentes instituciones docentes hasta la enseñanza particular. A principios de los años 30 podemos decir que Falk se sumerge de lleno en su faceta como docente.³ A partir de ahí y durante el resto de su vida llevaría a cabo una intensa labor dando clases privadas. Si bien no podemos asegurar que no ejerciera la docencia en más instituciones docentes que las que aquí mencionaremos, sí podemos afirmar que las circunstancias políticas y el origen judío de Falk determinaron el curso de su aportación pedagógica desde el punto de vista institucional.

Sólo enseñaría cinco años en el “Conservatoire National de Paris” (1935-1940). Las leyes antisemitas del gobierno de Vichy⁴ hicieron que se viera expulsado de su puesto de trabajo y por tanto, impelido a dedicarse a la enseñanza particular en su casa. Esta brusca ruptura con su labor en el Conservatorio de París supone el inicio de la época más oscura en la vida de este músico: sus años de cautividad en diversos campos de concentración.

Recuperada la libertad, retomó su actividad docente en Manosque, donde fundó el Conservatorio Municipal de esta ciudad del que fue su primer y único profesor al principio. La presencia de Falk en Manosque durante esos años supuso un importante

³ Correspondencia personal mantenida con la Sra. Lebailly (14 de enero de 2008)

⁴ En octubre de 1940 y sin contar con la solicitud de Alemania, se promulgaron precipitadamente leyes de exclusión contra los masones y los judíos, que serían endurecidas al año siguiente. Las leyes excluían también a los franceses de “raza judía” (determinada por la religión de sus padres) de la participación en actividades públicas y en la administración. Ver RIDLEY, Jasper. *Los Masones*, Buenos Aires, 2004.

enriquecimiento musical para esta ciudad.⁵ Cuando regresa a París en 1947 Falk continua su labor docente impartiendo clases particulares en su casa y en dos conservatorios de las afueras de París: Vigneux y Corbeil. También desempeñaría el cargo de jefe del departamento de composición en el Conservatorio Nacional de Música de Bordeaux. Más allá de su labor en distintos conservatorios e institutos musicales de la región francesa, la enseñanza particular ocupa un lugar especialmente relevante en su trayectoria como pedagogo. Es obvio deducir que el importante papel que tuvieron las clases privadas en el perfil docente de este autor está claramente conectado con estas circunstancias políticas e ideológicas que caracterizaron el momento histórico en que le tocó vivir. El maestro impartiría clases particulares casi hasta el final de su vida. Un número relevante de los que fueron sus últimos discípulos desarrollan actualmente una vida profesional dentro de la música. Algunos de ellos nos han transmitido su experiencia con el maestro. Eryck Abecassis⁶ por ejemplo, recuerda que nuestro autor conoció a Igor Strawinsky y también la profunda impresión que el estreno francés de “Le grand macabre” de György Ligeti causó en Falk. Sus palabras son elocuentes y llenas de admiración hacia el maestro: *“Era un hombre encantador, tranquilo, paciente, pero a la vez muy riguroso y disciplinado al enseñar música. Nunca se le escapaba un error. Al mismo tiempo era muy alegre y divertido y no perdía ocasión para hacer bromas. Ahora que ya han transcurrido 20 años de esta experiencia, de una cosa estoy seguro: de que me proveyó de unas herramientas muy sólidas y no sólo por lo que a técnica se refiere, sino también en todo lo que representa una estricta formación del oído”*.⁷

Este discurso de admiración hacia Falk se repite en otros músicos que gozaron de sus enseñanzas y que le reconocen como un intelectual y pensador convincente y muy culto. Robbi Finkel,⁸ quien conoció al maestro cuando éste ya tenía alrededor de ochenta años, explica que cuando le expresó su interés en la música Pop y el “Rhythm and Blues”, Falk se limitó a decir: *“El Rhythm and Blues es una excelente escuela de música, pero debería usted saber Monsieur Finkel, que no hay varias clases de música.*

⁵ “En Manosque pude formar una élite musical muy interesante. (...) le puedo asegurar que cuando me marché de Manosque en 1947, el conservatorio estaba en plena prosperidad”. Falk en la entrevista de 1981

⁶ Compositor algerés nacido en 1956 (Italia).

⁷ Conversación electrónica con E. Abecassis (14 de junio de 2004).

⁸ Compositor y productor musical norteamericano nacido en 1950.

Solamente hay una Música (...) Más allá de esto, podría decirse que de hecho hay dos músicas, buena y mala. (...) Asegúrese usted siempre de estar realizando la buena".⁹ Falk sometía a sus alumnos a una estricta formación teórico-técnica¹⁰ fundamentada en la educación auditiva, la armonía y el contrapunto tradicionales. Para ello, en sus clases utilizaba como soporte didáctico sus propios tratados teóricos -que se detallarán a continuación-, al tiempo que otros textos escolásticos reconocidos como por ejemplo el de su colega y amigo Marcel Dupré.¹¹ Falk pensaba que *"la diferencia entre los buenos músicos y los grandes, reside en su habilidad contrapuntística"* y decía que *"estudiar contrapunto es como aplicar un buen bálsamo a un músculo dolorido. Al principio el paciente no se da cuenta de que esté pasando nada, pero poco a poco, el bálsamo hace efecto. Al comienzo de sus estudios contrapuntísticos, los estudiantes normalmente no entienden por qué están estudiando contrapunto ni por qué tienen que hacerlo; por lo tanto, con frecuencia ponen en duda si será de algún provecho. Pero tras haber practicado contrapunto durante un tiempo emerge progresivamente una consciencia de que debido a ello, el estudiante se ha convertido en un músico completamente diferente y mejor"*.¹² Finkel y otros alumnos coinciden en resaltar que la extraordinaria técnica contrapuntística de Falk constituía el punto fuerte de su magisterio: *"Julien Falk era un maestro contrapuntista. Solamente con un golpe de vista era capaz de prever inevitables 'conclusiones' compositivas y por lo tanto, podía identificar rápidamente dónde surgirían problemas de etapas anteriores y, como solía ocurrir en otras áreas musicales, podía definir y analizar técnicas contrapuntísticas con toda precisión"*.¹³

El análisis musical ocupaba también un lugar destacado puesto que Falk consideraba el tratado una herramienta indispensable en el aprendizaje de sus discípulos pero no podía sustituir al conocimiento de las partituras de los grandes Maestros de la historia, cuya música en numerosas ocasiones no se adaptaba a las reglas expuestas en

⁹ FINKEL, Robbi. *"Robbi Finkel My Life and Music © by Robbi Finkel"*, London, 2009; p. 3. (No publicado). Para citar o utilizar con cualquier propósito la información proporcionada para este trabajo doctoral, deberá pedir inexcusablemente autorización directa al autor Sr. Finkel

¹⁰ [Falk] *"sostenía que con una mayor eficiencia técnica y comprensión profunda, podríamos entender la música de cualquier región, cultura y/o periodo de la historia si así lo deseáramos, precisamente porque cualquier música es parte de la Música"*. FINKEL, Robbi. Op. cit.; p. 12.

¹¹ DUPRÉ, Marcel. *Cours de Contrepoint*, Paris, 1938.

¹² FINKEL, Robbi. Op. cit.; p. 6.

¹³ FINKEL, Robbi. Op. cit.; p. 7.

los tratados convencionales.¹⁴ Es así como ponía especial énfasis en aquellos ejemplos artísticos que se desviaban o contradecían la norma¹⁵ y en las aportaciones vinculadas históricamente a autores individuales y a sus usos personales como por ejemplo: la séptima de dominante en Monteverdi, la cadencia de Fauré o las extraordinarias modulaciones wagnerianas.

Su postura ética y estética se refleja en la siguiente frase de la introducción de su tratado sobre técnica atonal: *“Si el atonalismo es un sistema duradero, pensamos que no haremos una obra inútil editando reglas que permitan poner fin a un deplorable empirismo, y podremos esperar este apogeo, dominando grandes obras de las que podamos estar justamente orgullosos”*.¹⁶ Es decir, Falk abre las puertas a las nuevas corrientes musicales que en la primera mitad del siglo XX quedaron englobadas bajo el término “atonal” considerando que, como toda línea estilística habida en el pasado histórico, tendrá que ser capaz de organizarse en torno a unas reglas que definan una sistemática para esta técnica. Y considera que esto puede ya llevarse a cabo en ese preciso momento, puesto que ya ha sobrepasado una etapa de experimentación lo suficientemente notoria (casi medio siglo) como para hacerlo. Su aversión a determinadas posturas vanguardistas que consideraba guiadas por el afán de novedad se refleja en sus continuas referencias a un empirismo deplorable que pueden contemplarse en la introducción de este tratado.¹⁷ En esta línea de pensamiento, situamos también la enemistad explícita de nuestro autor con Pierre Boulez, de quien abiertamente afirmaba: *“El problema con la música contemporánea en Francia es Pierre Boulez”*.¹⁸

Corroborar la intensa labor pedagógica que estamos aquí argumentando el considerable número de tratados didácticos que escribió Falk (en su mayoría publicados

¹⁴ *“No se pretende que las reglas se sigan de una manera dogmática; son meras directrices para el entendimiento”*. FINKEL, Robbi. Op. cit.; p. 13.

¹⁵ Podemos tomar como ejemplo el caso del uso de quintas paralelas en “Don Giovanni” de Mozart que además menciona en su Tratado de Armonía.

¹⁶ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 15.

¹⁷ Por ejemplo: *“El arte por supuesto, está en perpetua evolución, y no es cuestión de oponerse a esta marcha hacia delante. Se encontrarán expresiones nuevas que sustituirán a las antiguas, se buscará siempre con pasión, pero no conviene trastocarlo todo porque hay riesgo de salir del dominio puramente musical y esto es un grave escollo, resultado de tener demasiada prisa por hacerlo novedoso. Todo viene a su tiempo pero sobre todo, ¡¡¡No sacrifiquemos la belleza en aras de la novedad!!!”*. Ibid.

¹⁸ FINKEL, Robbi. Op. cit.; p. 14.

por la editorial parisina Alphonse Leduc).¹⁹ Además del tratado objeto de nuestro estudio: “Technique de la Musique Atonale”, figuran en su catálogo los siguientes libros: “Introduction à l’étude de l’harmonie”,²⁰ “Formation rationnelle de l’oreille musicale : Traité Complet en Cinq Cahiers (Exercices, Dictées correspondantes, Solfège accompagnée)”²¹, “Technique complète et progressive de l’harmonie” (en dos volúmenes)²², “Précis technique de composition musicale; théorique et pratique”²³ y “Technique du contrepoint”.²⁴ Destaquemos que éste será un lugar común en los tres autores que estamos estudiando: todos dedicaron estudios teóricos al sistema tonal tradicional, y formularon tratados en torno a la composición (contrapunto, armonía) en este lenguaje musical además de los tratados objeto de nuestro estudio que abordaban una sistemática para la escritura musical en un nuevo lenguaje sonoro.

II.1.2. KRENEK

Durante sus años en Alemania Krenek no sintió ningún interés especial en la docencia pero al emigrar a Estados Unidos se percató de que en esa nueva vida que iniciaba, se veía obligado por las circunstancias a ganarse la vida por medio de la enseñanza musical. Confluyeron en ese momento dos factores que retroalimentándose, consolidarían la figura artística de Krenek. Por un lado el trabajo en la técnica dodecafónica había despertado su interés en un conocimiento profundo de las técnicas compositivas de otras épocas históricas -especialmente de la Edad Media y del Renacimiento- como claros antecedentes históricos de las ideas básicas de la técnica dodecafónica y por otro, al tener que desempeñar una labor docente, esos estudios avanzados sobre teoría e historia musical se convertían en una verdadera necesidad para llevar a término su trabajo como profesor. El propio Krenek explica la situación en estos términos: “(...) resultó mi conocimiento de la historia de la música sumamente plagado

¹⁹ “En sus escritos pedagógicos, describiría a Julien Falk como un verdadero hombre del renacimiento. Sus conocimientos sobre arte, historia, literatura, matemáticas y ciencia eran de un alto nivel y su precisión lingüística era impecable”. FINKEL, Robbi. Op. cit.; p. 14.

²⁰ París : Ed. Alphonse Leduc, (edición agotada. La editorial no ha podido decirnos el año de publicación)

²¹ París : Ed. Alphonse Leduc, 1975 (Vol. 1,2 y 3), 1976 (Vol. 4, 5 y canto solo)

²² París : Ed. Alphonse Leduc, 1969

²³ París : Ed. Alphonse Leduc, 1958

²⁴ París : Ed. Alphonse Leduc, 1986

de lagunas, con lo que estaba apenas informado de mi propia posición en el marco del acontecer histórico. (...) En Europa jamás me había sentido movido a la enseñanza de la composición. Tuve ocasionalmente algunos alumnos particulares durante breves periodos de tiempo, pero no hallé mucha satisfacción en esta actividad, ya que en realidad jamás había visto claro qué era lo que precisamente debía enseñar a mis alumnos. Por esta razón miré no sin preocupación mi primer puesto docente en América, tanto más cuanto que quedaba demostrado que la enseñanza habría de ser la única fuente de ingresos a mi alcance. Con sorpresa advertí que mi actividad académica no sólo me atraía casi más que mi anterior trabajo práctico, sino que su resultado me proporcionaba también una gran satisfacción. Una explicación a ello puede residir en el hecho de que mi trabajo en Universidades y Colleges con finalidades de enseñanza más o menos claras, me estimulaba para obtener rendimientos en todos los aspectos unidos a aquél”.²⁵ Cabe tener en cuenta también que esas “lagunas” en el terreno de la historia de la música a las que Krenek alude se remontaban a sus años de estudiante en una Viena de los años 20 cuyos parámetros en cuanto a educación musical se refiere establecían una artificial separación entre la musicología como disciplina de universidad, y el oficio de músico (que corría a cargo de las escuelas de música). Así lo explica el propio Krenek: “En las clases de composición de mi profesor, Franz Scherker, en Viena (...) se oía muy poco sobre historia de la música. Él no tenía muy buena opinión de los estudios de musicología que se llevaban a cabo en la universidad y en el conservatorio. La enseñanza de la historia se limitaba en gran medida a descripciones abstractas de estilos y a interminables listas de nombres de compositores cuya música nunca oímos ni vimos (...) Estudiábamos la interpretación del siglo XVI que hiciera Johann Joseph Fux del idioma de Palestrina, cuya música nunca tocamos.”²⁶

Las experiencias docentes de Krenek incluyen desde clases particulares durante sus años de estudiante en Berlín hasta diversos puestos académicos en los Estados Unidos: en el Conservatorio Malkin de Boston, en el Vassar College en Poughkeepsie (Nueva York) y en la universidad Hamline en Saint Paul (Minnesota); además de cursos de verano en la universidad de Michigan, universidad de Wisconsin, universidad de

²⁵ KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*, Op. cit.; pp. 80 y 82-3.

²⁶ KRENEK, Ernst. *Horizons Circled...*, Op. cit.; p. 19.

Nuevo México, un corto periodo en el Southern California College of Art and Music y un semestre en el Chicago Musical College. Sus años en Vassar (1939-1942) y en Hamline (1942-1947) son los periodos más significativos de su carrera docente por lo que a su tratado de contrapunto dodecafónico se refiere. En el libro biográfico “Ernst Krenek: The Man and his Music”, John L. Stewart describe los comienzos de “Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique”, que Krenek escribió después de haber renunciado a su puesto docente en el conservatorio Malkin y antes de que hubiera empezado en Vassar: *“El 16 de diciembre de 1938, [Krenek] se reunió con Carl Engel y acordaron que escribiría un pequeño libro sobre la técnica dodecafónica que terminó en Alemania el 1 de junio de 1939. (...) En 1940 la Schirmer publicó “Studies in Composition Based on the Twelve-Tone Technique” que sigue siendo la explicación de la técnica más simple para el principiante. Es un modelo de exposición escueta, lúcida pero a la vez interesante que muestra a un docente magistral verdaderamente – incluso alegremente- en su elemento”*.²⁷

En febrero de 1939 Krenek aceptó una oferta para ocupar durante dos años el puesto de profesor en Vassar que, en ese momento, tenía una matrícula de doscientas alumnas.²⁸ George Sherman Dickinson, un musicólogo que ocupaba la cátedra del departamento de música en Vassar, le explicó que *“en Vassar [la música] se enseña como una materia dentro del área de las artes liberales, no como un estudio profesional, y una gran parte de las estudiantes que estudian música aquí lo hacen como amateurs cultivadas. Puede decirse, por tanto, que un trabajo de carácter altamente avanzado tiene muy poca razón de ser aquí”*.²⁹ Es más, Dickinson fue explícito destacando las limitaciones respecto al nombramiento de Krenek como podrá observarse en la siguiente cita que incluye una carta que Dickinson escribió a Krenek el 8 de febrero de 1939 y los comentarios que Stewart aporta sobre la naturaleza de esas limitaciones: *“‘En nuestra entrevista de noviembre’, escribió Dickinson cuando le propuso el puesto, ‘se mencionó su oferta de un curso de música contemporánea. Puesto que de momento no es posible la ampliación del currículum del colegio, sugiero que el proyecto se aplaze para su consideración más adelante (...) Creo’ -añadía- ‘que*

²⁷ STEWART, John L. *Ernst Krenek: The Man and his Music*, Berkeley, 1991; p. 220.

²⁸ Se trataba de un colegio femenino.

²⁹ STEWART, John L. Op. cit.; p. 221.

estamos de acuerdo en que en unos estudios superiores³⁰ de música podría resultar apropiado no intensificar el estudio sobre el sistema de doce tonos”. ¡Un acuerdo increíble! Más aún si se tiene en cuenta que Krenek estaba en ese preciso momento enfrascado en la redacción de ‘Music Here and Now’ donde argumentaba enérgicamente que la educación, trabajada desde el interior –que significaba según él, enfatizar la teoría musical- debería ocasionar una comprensión de la música contemporánea; y que pronto escribiría su pequeño y magnífico libro de texto sobre la técnica dodecafónica que, con toda seguridad, estaría al alcance de los estudiantes universitarios”.³¹ El hecho de que incorporara la enseñanza de la música dodecafónica en sus clases de teoría y lecciones de composición finalmente condujo a que Vassar no le renovara su nombramiento. El propio Krenek así lo explica en su artículo “America's Influence on Its Émigré Composers”: “Durante sus años en América casi todos los compositores europeos ocuparon puestos docentes. (...) En general, los principios estéticos se dejaban en manos del compositor docente. Sin embargo, la mayoría de las veces se daba cuenta de que se desconfiaba de su efectividad pedagógica si su enseñanza era demasiado “progresista”, es decir, si se extendía hasta la atonalidad y especialmente, a la técnica dodecafónica. Por este motivo perdí mi primer puesto como profesor en América en el Vassar College. La única vez que pude mantener una enseñanza con plena independencia y libre de asedio fue cuando tuve la oportunidad de construir mi propio departamento de música en la Universidad de Hamline (Minnesota)”.³²

Aunque Hamline era una universidad relativamente poco conocida comparada con Vassar, la experiencia de Krenek allí fue, en muchos aspectos, más positiva que su experiencia en Poughkeepsie. Tom Nee, un estudiante de Hamline describe así el ambiente académico que vivió como alumno de Krenek: “La atmósfera era tan absolutamente excepcional en la escuela y con Krenek –todo lo adquirimos de este hombre incomparable- que de alguna manera era como estar subcontratado al estudio de algún artista. Él daba las clases de todos los cursos que tomábamos como

³⁰ La palabra en el texto original es “undergraduate” que en el sistema norteamericano constituyen los estudios universitarios equivalentes a una licenciatura.

³¹ STEWART, John L. Op. cit.; pp. 221-2.

³² KRENEK, Ernst (translation: HARRAN, Don). “America's Influence on Its Émigré Composers”, Op. cit.; p. 113.

estudiantes de postgrado”.³³ Otro estudiante, el compositor Will Ogdon, recordaba especialmente que en su labor como docente en Hamline, Krenek “*enfaticaba la música más que las teorías sobre ella. Para hacer esto, tocaba al piano partitura tras partitura, leía de los microfilms de música antigua mientras se estaban proyectando en una pantalla y cuando analizaba óperas, cantaba tantas partes vocales como fuera factible. En su curriculum tan esenciales eran las selecciones de historia musical y de música étnica como de nueva música. Gracias a su amplia educación humanística, exponía a sus alumnos a fuentes originales, fuera cual fuera el lenguaje que utilizaran. En su planteamiento, Krenek creía que uno aprende haciendo música, no únicamente completando áridos ejercicios. Por este motivo, se abstenía de las especies de contrapunto. Para crear un entorno palestriniano, recordaba Ogdon, a sus estudiantes Krenek les hacía componer melodías a textos latinos*”.³⁴

En mayo de 1943, mientras estaba enseñando en la universidad de Hamline en Saint Paul, Krenek dio una conferencia titulada “Técnicas Nuevas y Tradicionales en la Enseñanza de la Teoría”, en la que describe el modo en que incorpora la composición dodecafónica en las lecciones y clases con estudiantes. El contrapunto dodecafónico era una de las diversas disciplinas que Krenek incorporó en su magisterio. Sus recomendaciones en lo que concierne a la enseñanza del contrapunto revelan una preocupación por las necesidades individuales de los alumnos así como una conciencia de la realidad que implica la enseñanza en una universidad americana. “*Respecto al lugar que esta enseñanza puramente técnica del contrapunto no-tonal basado en la Técnica Dodecafónica debería ocupar en el currículum normal, la decisión dependerá en parte del diseño general del plan de estudios. Por varias razones, parece lógico y práctico empezar el curso de teoría con el contrapunto modal y continuar con la armonía tonal en lugar del orden inverso que es el que, por lo general, se está aplicando ahora. Pienso que la principal razón para esta planificación se halla en las limitaciones de tiempo y de presupuesto implícitas en la secuencia teórica del departamento de música de la facultad de artes liberales. Sin embargo, independientemente de lo que vaya primero: la armonía tonal o el contrapunto modal,*

³³ *Yale Oral History American Music Project*, transcripción de una entrevista con Tom Nee, pp. 6-7. Citado en BURKETT Lyn E. T. *Tensile Involvement: Counterpoint and Compositional Pedagogy in the Work of Seeger, Hindemith, and Krenek*, Ph. D. diss., Indiana University, 2001; p. 23.

³⁴ PASLER, Jann. Op. cit.; p. 429.

*parece posible y lógico completar la formación básica en los tres lenguajes (pre-tonal, tonal y post-tonal) enseñando contrapunto no-tonal después de que se hayan tratado los dos primeros”.*³⁵

El interés de Krenek por la música antigua impregna su estilo compositivo y sobre todo, influye en su interpretación y adaptación de la técnica dodecafónica.³⁶ Según Stewart, en *“1932 el musicólogo H. F. Redlich envió [a Krenek] una copia de su libro recién publicado sobre los madrigales de Monteverdi. Esto despertó el interés de Krenek y empezó a estudiar la música de Monteverdi en una espléndida edición preparada por el compositor italiano Gian Francesco Malipiero, de la que hablaba con entusiasmo a los amigos”.*³⁷ En 1936, a instancias del director de ópera húngaro Paul Czonka, Krenek preparó una versión abreviada de *“L’incoronazione di Poppea”* para la Asociación de Ópera de Salzburgo, completada con las secciones de maderas y metales añadidas al acompañamiento y con una traducción al alemán del libreto. Así cuenta Nee el interés de su profesor por la música antigua durante sus años en Hamline: *“(…) Por aquel entonces [Krenek] estaba interesado en el canto gregoriano y en la música modal –Ockeghem en particular (...) hacíamos un montón de cosas en las clases de contrapunto (...) lo importante para él era proyectar el microfilm en la pared y tocar varias de esas cosas de los microfilms (...) manuscritos antiguos, normalmente en muchas, muchas claves y él era totalmente hábil con eso y parecía divertirse haciéndolo todo él mismo para la clase a modo de espectáculo individual. (...) Pero en esa época estaba muy interesado en la polifonía de los siglos XV y XVI (...) utilizábamos una copia de un libro (...) de Lasso, principalmente (...) y ese libro finalmente se convirtió en su propio libro de texto, publicado por Boosey and Hawkes, sobre la escritura del siglo XVI. (...) Trabajamos mucho con Ockeghem, Obrecht y eso era un asunto serio para Krenek. A raíz de estas clases publicó algunos estudios sobre escritura musical-musicológica (...) Bueno, él tenía una teoría (...) que lo que más*

³⁵ KRENEK, Ernst. *Traditional and New Techniques in Teaching Theory*, conferencia de mayo de 1943 en la Universidad de Hamline en Saint Paul, MN; reimpressa en *Newsletter of the Ernst Krenek Archive*, vol. 4, nº 1 (Otoño 1993) pp.1-4; p. 3. Citado en BURKETT, Lyn E. T. Op. cit.; pp. 24-5

³⁶ *“En el año 1941 comencé a preparar sobre bases sólidas mis nuevos pasos en la técnica dodecafónica, evidentemente influido por los estudios en los que había profundizado durante este periodo de transición. Su resultado fue una obra coral muy extensa y difícil, “Lamentatio Jeremiae Prophetarum”, compuesta sobre el texto latino de la liturgia de Semana Santa”.* KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*. Op. cit.; p. 84.

³⁷ STEWART, John L. Op. cit.; p. 205.

necesitaba la musicología era el interés del compositor en determinadas investigaciones musicológicas; que un compositor aportaría un punto de vista diferente al estudio de detalles, digamos que del canto o de la música antigua de cualquier clase".³⁸ El propio Krenek escribiría en 1948, refiriéndose a sus estudios sobre Johannes Okeghem: *"El arte asombroso del maestro flamenco del siglo XV me ha ocupado repetidamente durante los últimos años, en especial porque me pareció ser completamente desconocido de las historias de la música corrientes"*.³⁹

Estos estudios quedan recogidos en varios libros, especialmente "Johannes Ockeghem",⁴⁰ una breve biografía del compositor renacentista y "Hamline Studies in Musicology",⁴¹ dos volúmenes de investigación musical que contienen una colección de ensayos sobre música antigua escritos por Krenek y algunos de sus alumnos de Hamline. Y es que además de su libro sobre contrapunto dodecafónico, Krenek escribió también tratados similares sobre contrapunto modal y tonal: "Modal Counterpoint in the Style of the Sixteenth Century"⁴² y "Tonal Counterpoint in the Style of the Eighteenth Century".⁴³ Todos ellos desvelan la intensa labor pedagógica llevada cabo por este autor y corroboran el amplio espectro de intereses que configuran un perfil docente tan interesado en el pasado como en el presente musical y que avalado por un profundo conocimiento del primero se embarca en la fascinante empresa de establecer unas bases técnicas dirigidas a una sistemática para la escritura musical en un nuevo lenguaje sonoro.

Como teórico y pensador, Krenek también desarrolló una actividad literaria sumamente prolífica. A lo largo de su vida escribió ensayos, conferencias y artículos sobre música además de numerosos escritos para los editores de diversas publicaciones, revistas y periódicos sobre temas que oscilan desde los dibujos animados de Mickey

³⁸ *Yale Oral History American Music Project*, transcripción de una entrevista con Tom Nee, pp. 10-1. Citado en BURKETT Lyn E. T., Op. cit.; p. 26

³⁹ KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*. Op. cit.; pp. 86-7.

⁴⁰ New York : Sheed and Ward, 1953.

⁴¹ St. Paul, Minnesota, 1945 y 1947.

⁴² Lynbrook, NY : Boosey and Hawkes, 1959.

⁴³ Lynbrook, NY : Boosey and Hawkes, 1958.

Mouse o las películas clasificadas X hasta el bombardeo del norte de Vietnam.⁴⁴ Muchos de sus escritos sobre música pueden hallarse en tres volúmenes de ensayos: “Music Here and Now”,⁴⁵ “Exploring Music”⁴⁶ y “Horizons Circle: Reflections on My Music”.⁴⁷ Aunque los numerosos artículos y ensayos de Krenek sobre la composición dodecafónica y sobre la pedagogía de la composición proporcionan un contexto para su manual de contrapunto dodecafónico –núcleo del presente estudio–, algunos de dichos ensayos tratan sobre su experimentación con la técnica dodecafónica en sus propias obras y están enfocados desde un punto de vista compositivo más que pedagógico, mientras que otros atienden a la pedagogía de la composición pero resultan difíciles de comprender fuera del contexto de los problemas profesionales que tuvo Krenek en Vassar y sus discrepancias personales con George Dickinson. Por todo ello, es decir, tanto por su temática diversa como por su ingente cantidad, los escritos de Krenek merecen un estudio aparte.

II.1.3. SEEGER

La primera experiencia docente de Seeger tuvo lugar en la Universidad de California, en Berkeley, cuando en 1912 fue contratado en calidad de profesor para enseñar teoría, armonía, contrapunto e historia de la música, inaugurando así un departamento de música en la universidad y convirtiéndose en su profesor más joven. Cuando llegó a Berkeley contaba con una licenciatura de Harvard que él consideraba que no le había preparado lo suficiente para el puesto que ocupaba: “(...) *tanto él como sus amigos tenían una opinión más bien pobre de su educación en Harvard. Esto no resulta sorprendente: Harvard todavía no había alcanzado la reputación de importante centro intelectual, aunque demandaba célebres figuras para la facultad y graduaba a otras, principalmente era conocido como un colegio para hijos de la élite (...)* [Seeger] *creía que su formación musical en Harvard era muy mala; los estudiantes a menudo*

⁴⁴ KRENEK, Ernst. “Micky-Mausefalle”, *Frankfurter Zeitung* (Frankfurt), 5 de septiembre de 1931; “Letter”, *Los Angeles Times* (Los Angeles), 25 de octubre de 1977; “The Massive Bombing of North Vietnam”, *Los Angeles Times* (Los Angeles), 5 de enero de 1973. Citado en BURKETT Lyn E. T. Op. cit.; p. 27.

⁴⁵ Op. cit.

⁴⁶ Op. cit.

⁴⁷ Op. cit.

*estaban más adelantados que sus profesores. (...)El primer año de Seeger en Berkeley también supuso un estímulo para su propio desarrollo intelectual posterior. Se dio cuenta de que a pesar de la licenciatura de Harvard, no estaba bien instruido”.*⁴⁸

Para cubrir las lagunas que pensaba que existían en su propia educación, Seeger se dirigió a sus compañeros de la Universidad Berkeley,⁴⁹ quienes le iniciaron en toda una serie de ideas e inquietudes no sólo académicas sino también políticas que, junto al bagaje ideológico adquirido en Europa, iban a orientar su concepción tanto de la musicología como del papel de la música en la sociedad a lo largo de toda su carrera. *“Sólo unas pocas universidades americanas ofrecían historia de la música, y la mayoría seguían una estructura cronológica (...) Se prestaba poca atención a la música contemporánea, actual; la mayoría de los cursos terminaban alrededor de 1800. Insatisfecho, Seeger preparó un nuevo curso. (...) puso en marcha y dirigió un coro de 120 voces que cantaba música desde el siglo IX hasta el momento presente”.*⁵⁰ Además de poner en marcha el departamento de música, Seeger diseñó y ofreció el primer curriculum de música y el primer curso completo de musicología (1913-1914) que se impartiría en una universidad americana.⁵¹

En el otoño de 1914, un Henry Cowell de quince años llegaba a Berkeley para estudiar con Seeger. Precisamente coincidiendo con las lecciones de composición para Cowell, fue cuando Seeger empezó a formular sus ideas sobre contrapunto disonante.⁵² En su libro “The Music of Ruth Crawford Seeger”, Joseph Straus apunta que el trabajo de Seeger con Cowell durante la segunda década del siglo XX y con Crawford en 1929-

⁴⁸ PESCATELLO, Ann M. *Charles Seeger...*, Op. cit.; pp. 35-36, 53.

⁴⁹ *“Con un joven profesor inglés, Herbert Corey, con quien entablaría una estrecha amistad, Seeger empezó a leer profusamente literatura tanto actual como del pasado, de muchas de las humanidades y ciencias sociales hasta la fecha descuidadas en su formación educativa. Los dos atendieron seminarios de filosofía, literatura, historia y antropología, y leyeron obras de muchísimos escritores, eruditos y críticos distinguidos tanto actuales como antiguos; entre ellos Hegel, Kant, Freud, Lowie, Kroeber y Marx”.* REUSS Richard A. Op. cit.; p. 224.

⁵⁰ PESCATELLO, Ann M. *Charles Seeger...*, Op cit.; p. 54-5.

⁵¹ *“Puso en marcha un currículo completo de cuatro cursos anuales de estudio, aunque no se trataba de un programa para una graduación formal”.* PESCATELLO, Ann M. *Charles Seeger...*, Op cit.; p. 55.

⁵² *“Aunque el término “contrapunto disonante” fue uno de las consignas de la época, aplicado a una amplia variedad de estilos, Seeger había ideado su propia metodología y estética para él”.* CRAWFORD, Richard, LOTT, Allen R. & OJA, Carol J. (eds.). *A Celebration of American Music. Words and Music in Honor of H. Wiley Hitchcock*, Michigan, 1990; p. 406.

30 “dejó una huella indeleble en el tratado, que fue tomando forma durante ese largo periodo de tiempo. Las influencias entre los tres se entrelazan en el tratado y resultan difíciles de desentrañar”.⁵³

Así describe Seeger su primer encuentro con el joven Cowell y explica cómo acordaron que sería la estrategia pedagógica a seguir: “Consideramos la situación y le di tres alternativas: una era abandonar la composición por un tiempo y estudiar solamente la rutina ortodoxa de armonía y contrapunto; otra era mantenerse libre de la instrucción académica, no prestarle la más mínima atención y simplemente estudiar los compositores contemporáneos y escribir música original tan rápido como se pudiera; y la tercera alternativa era mezclar las dos anteriores. La opción mixta me parecía la mejor y creo que también a Henry y a su padre”.⁵⁴ Por su parte, así recuerda Cowell la primera entrevista con su maestro: “Salí absolutamente lleno de energía a raíz de este primer encuentro con quien posteriormente llegué a reconocer como una de las inteligencias musicales más agudas que ha dado los Estados Unidos”.⁵⁵ Sobre el método de enseñanza de técnicas compositivas de Seeger, M. Gaume nos dice que “implicaba pasar mucho tiempo analizando obras tanto clásicas como contemporáneas –desde Beethoven, a Brahms y Schoenberg- para el tratamiento motivico y temático, diseccionando el material y a menudo metamorfoseándolo en una composición completamente nueva”.⁵⁶

A pesar de su papel como tutor, Seeger siempre alegó que Cowell fue un autodidacta y que la suya fue sobre todo una relación entre colegas y amigos. La viuda de Cowell, Sydney Robertson, proclamaría sin embargo que “Seeger fue el único y verdadero profesor de composición”⁵⁷ de Cowell. Entre los años 1914 y 1916 el trabajo de Cowell con Seeger se centró principalmente en la tentativa de una aproximación hacia el uso sistemático de la disonancia. Ante la falta de un material didáctico de esta

⁵³ STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 3.

⁵⁴ *Yale Oral History American Music Project*, transcripción de una entrevista con Charles Seeger, pp. 100-1. Citado en BURKETT, Lyn E. T. Op. cit.; p. 15

⁵⁵ PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op cit.; p. 65.

⁵⁶ GAUME, Matilda. “Ruth Crawford: A Promising Young Composer in New York, 1929-30”, *American Music*, Vol. 5, No. 1. (Spring, 1987), p. 77.

⁵⁷ ROBERTSON COWELL, Sidney. “Charles Seeger (1886-1979)”, *The Musical Quarterly*, Vol. 65, No. 2 (April, 1979); p. 305

índole, Seeger desarrolló un curso especial de contrapunto disonante específicamente para Cowell y cuyo punto de partida era el único recurso disponible en esa época: las partituras. Unos años más tarde, esta vez a raíz de su trabajo con otra alumna, Ruth Crawford, ese material didáctico se vería expuesto a nuevo análisis y estudio, y se concretaría en la forma que ha llegado hoy a nosotros: el “Manual de Contrapunto Disonante”.

De una entrevista a Seeger transcrita en el “Yale Oral History American Music Project”, obtenemos la siguiente información sobre el contrapunto disonante como material didáctico: [En Berkeley] *“Impartía un curso de contrapunto en el tercer año y uno de composición libre en el último año. En el contrapunto una de las disciplinas era un proyecto que había elaborado para enseñar a Henry Cowell. Se trataba de un curso sobre contrapunto disonante, una propuesta totalmente desordenada en la que se preparaba y se resolvía la consonancia con la disonancia en lugar de a la inversa. La Primera Especie era exclusivamente completamente disonante, es decir, en ambas voces los únicos intervalos permitidos eran las segundas, las séptimas, las novenas y los tritonos –las octavas, terceras, sextas, quintas y cuartas estaban prohibidas. El contrapunto se preparaba mediante un adiestramiento en la escritura de la melodía disonante que consistía en escribir melodías en las que los saltos o bien eran saltos disonantes o, como solía decir en aquellos días, se les aplicaba la disonancia inmediatamente; es decir, si había un salto de tercera mayor, tras ella se efectuaría una disonancia con uno de los componentes de la tercera mayor (...)El concepto de disonancia se hacía extensivo al ritmo y ninguna sucesión de dos tonos métricos⁵⁸ iguales podía seguirse de otra de dos tonos métricos iguales (...) Disponía de un plan de estudios para este curso, pero desafortunadamente todas las copias se quemaron en el gran fuego de Berkeley,⁵⁹ en el que ardieron todos mis archivos de esa época porque los había dejado en una pequeña casa al final de Euclid Avenue y las llamas incendiaron todo lo que había dentro. Posteriormente, durante sus estudios fuera del estado, Henry Cowell jura que vio una copia en los escritorios tanto de Schoenberg*

⁵⁸ Véase el concepto de “tono métrico” en SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 135.

⁵⁹ El gran incendio que tuvo lugar en Berkeley el 17 de septiembre 1923 arrasó no sólo con los materiales didácticos que Seeger utilizaba en sus clases si no con la mayor parte de sus composiciones. Ver NICHOLLS, David. *American Experimental Music 1890-1940*, Op. cit.

como de Hindemith. Sé que les envié copias pero que estuvieran sobre el piano o la mesa de Schoenberg o Hindemith es algo que tendremos que dejar a Henry Cowell”.⁶⁰

Seeger inculcó en Cowell la necesidad de crear una base teórica sistemática que organizara el trabajo y sirviera de fundamento a las nuevas formas y estilos de componer música; es más, la obligación de hacerlo cuando uno tiene nuevas ideas y conceptos musicales que aportar. El libro de Cowell titulado “New Musical Resources”,⁶¹ puede entenderse como una extensión y realización de algunas de las ideas más tempranas de Seeger sobre contrapunto disonante, ya que el maestro a menudo hizo comentarios de haber enseñado un tipo de contrapunto de especies disonante a Cowell.⁶² Si bien el libro de Cowell no incluye el amplio contexto musicológico y filosófico que Seeger aporta en “Tradición y Experimentación en (la Nueva) Música” (“TENM”), sí ofrece muchos ejemplos musicales que exploran las posibilidades de las ideas de Seeger aplicadas al ritmo, al tempo y a la armonía. Aunque “New Musical Resources” no está explícitamente basado en las ideas de Seeger (Cowell nunca menciona el nombre de su maestro en el libro), está claro que muchas de las ideas de Cowell provienen directamente de sus años estudiando con Seeger.

Tras abandonar su puesto en Berkeley, Seeger se trasladó a Nueva York y allí impartió docencia en el “Institute of Musical Arts” (posteriormente llamada la “Juilliard School of Music”)⁶³ y en la “New School of Social Research”. Cowell le presentará a Ruth Crawford, una joven y talentosa compositora a la que Seeger instruirá en las nuevas técnicas compositivas del contrapunto disonante y que se convertirá en su segunda esposa.

⁶⁰ *Yale Oral History American Music Project*, transcripción de una entrevista con Charles Seeger, pp. 106-7. Citado en BURKETT Lyn E. T. Op. cit.; p. 15.

⁶¹ Cambridge : Cambridge University Press, 1996. Primera edición en 1930.

⁶² “El tratado del propio Cowell, ‘New Musical Resources’, se parece sorprendentemente al de Seeger en muchos aspectos, incluyendo específicamente su dedicación al “contrapunto disonante”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 3.

⁶³ Finalmente abandonaría su trabajo en esta institución en parte porque desaprobaban su ruptura con su primera esposa pero fundamentalmente era el hecho de que simpatizara con la música de vanguardia y que enseñara a compositores noveles lo que no aceptaban. Ver PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.

De entre todos los que fueron sus discípulos, la música de Ruth Crawford se considera que es la que mejor ha integrado las ideas de Seeger sobre composición musical. De hecho y puesto como es poca la música del propio Seeger que se conserva, muchos autores han ahondado en la música de Crawford como paradigma del contrapunto disonante de Seeger. El objetivo de este trabajo sin embargo, no ha sido la obra compositiva de ningún autor en concreto (aunque ésta constituya el marco indiscutible) sino el análisis del planteamiento pedagógico de estrategias didácticas para la enseñanza de una técnica determinada de escritura musical. Por ello, nuestro foco de atención no lo constituye la obra compositiva si no los tres tratados señalados de Falk, Krenek y Seeger.

El germen del tratado de composición de Seeger -“Tradición y Experimentación en (la Nueva) Música” (“TENM”)- lo constituyen sus primeros estudios sobre contrapunto disonante que llevó a cabo en los años en Berkeley. En este sentido, empezó siendo un resumen de las lecciones que desarrolló a lo largo de los años. *“Pero, mientras instruía a la extremadamente talentosa Ruth, fue perfeccionando sus lecciones y puliendo su presentación. Para él, su complicidad supuso un gran impulso para terminar el manuscrito y le pidió a Ruth que le ayudara con el proyecto”*.⁶⁴

“TENM” es el fruto de un intenso periodo de colaboración entre Seeger y Crawford que abarca desde el verano de 1930 hasta septiembre de 1931.⁶⁵ El tratado puede entenderse no tanto como un documento concluido si no como una mirada a las reflexiones de Seeger y Crawford sobre la música experimental en el momento en que el tratado fue escrito. En su artículo “Partnership in Modern Music: Charles Seeger y Ruth Crawford, 1929-1931”, Nancy Yunhwa Rao señala las influencias recíprocas entre profesor y alumna en la época que constituye el núcleo de investigación en la redacción

⁶⁴ PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.; p. 107.

⁶⁵ *“Tradición y Experimentación’ se ‘terminó’ en 1929 y durante el verano de 1930 Seeger y Ruth Porter Crawford (entonces su discípula) lo ensamblaron. (...) Durante lo que quedaba de 1930 y la mayor parte de 1931, Seeger hizo lo que solía hacer con su obra, revisar el libro varias veces. Crawford y él se comunicaban a través del Atlántico sobre correcciones de la obra; algunas partes incluyen los añadidos propuestos por ella escritos a mano”*. PESCATELLO, Ann M. “Introduction”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II 1929-1979*, Op. cit., en; pp. 8-9.

del tratado y apunta que éste hay que entenderlo “no como una teoría compositiva independiente sino más bien como un proceso de trabajo y pensamiento cuyo núcleo se modificó considerablemente a lo largo del periodo que comprende la participación de Crawford”.⁶⁶ Reconocer la participación de Crawford en “TENM” es importante por varias razones que Strauss comenta: “Crawford ayudó activamente en la preparación del tratado para su posterior publicación, aunque ésta no se llevara a cabo ni durante su vida ni la de él. Ella actuó como una caja de resonancia para la voz de Seeger y como tal, fue determinante para el tratado, ampliando algunos aspectos y silenciando otros. Es más, Crawford estaba tan enfrascada en la preparación del tratado que Seeger le ofreció citarla como su coautora, un honor que ella declinó. A cambio, Seeger dedicó el tratado ‘a Ruth Crawford. Estas páginas constituyen un testimonio de sus estudios y sin su inspiración y colaboración no se habrían escrito’. (...) Desde el principio debe sobreentenderse claramente que [el tratado] incorpora también las ideas de Crawford y que no habría adquirido su forma actual e incluso podría no haberse ni siquiera escrito sin ella”.⁶⁷ Además de su participación en la redacción de “TENM”, las composiciones de Crawford proporcionan interesantes realizaciones de los principios que se exponen en el tratado. De hecho, la naturaleza contundente del tipo de modernismo distintivo de Crawford que puede observarse en sus obras escritas bajo la influencia del contrapunto disonante ha sido un catalizador para generar interés por las ideas teóricas de Seeger. Si las ideas sobre contrapunto disonante de Seeger suministraron a la joven Crawford mecanismos para entretejer las fibras todavía enredadas de su estética compositiva, también es cierto y debe reconocerse que las composiciones maduras de Crawford elaboraron con las ideas de Seeger los más espectaculares tapices que él pudiera haber vaticinado surgiendo de sus teorías incipientes. He aquí el motivo de que muchos de los estudios realizados, se han acercado a las técnicas experimentales de este maestro por medio de las composiciones de Ruth Crawford y se especula sobre la posibilidad de que fuera la propia Crawford quien escribiera si no todos,⁶⁸ al menos buena parte de los ejemplos que acompañan al

⁶⁶ RAO, Nancy Y. “Partnership in Modern Music: Charles Seeger and Ruth Crawford, 1929-1931”, *American Music*, Vol. 15, No. 3 (Autumn 1997); p. 352

⁶⁷ STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 3.

⁶⁸ “Lo que nadie sabe es cuántas de sus [de Crawford] sugerencias a la hora de escribir y/o revisar el texto adoptó Seeger. También está la cuestión de si fue Seeger quien compuso los ejemplos musicales que acompañan los comentarios, en especial porque tantos ejemplos de la parte 2 se asemejan al lenguaje distintivo de Crawford”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 8.

texto del tratado debido al extraordinario parecido que presentan muchos de esos ejemplos con el distintivo lenguaje estilístico de Crawford.⁶⁹

Junto con sus actividades curriculares, Seeger incitó el desarrollo de una sección musical en la librería de Berkeley, promovió interpretaciones de los alumnos del departamento y como director de coro en Berkeley, participó en diversas representaciones de música antigua. Aunque las crónicas de la época se muestran críticas en referencia a que tales interpretaciones no se sometían a la rigurosidad de unas normas estrictas para la práctica interpretativa historicista,⁷⁰ lo cierto es que a Seeger se le debe la introducción de este repertorio desconocido a una audiencia que anteriormente había tenido muy pocas oportunidades (si había tenido alguna) de escuchar música antigua.

Desgraciadamente, tan sólo se conserva una pequeña parte de los planes de estudios y materiales que elaboró mientras erigía el departamento de música de la Universidad de California porque casi todos fueron destruidos en el gran incendio que hubo en Berkeley en 1923. Entre lo poco que se conserva están los libros que diseñó junto con Edward G. Stricklen (con quien Cowell estudió teoría y contrapunto). Se trata de dos libros sobre composición que ambos maestros (Seeger y Stricklen) utilizaban en sus clases: “Outline of a Course in Harmonic Structure and Simple Musical Invention”⁷¹ del que en 1916 se publicaría una versión revisada titulada “Harmonic Structure and Simple Musical Invention”; y “Outline of a Course in Chromatic Harmony and Intermediate Types of Musical Invention”.⁷² Dice Seeger de ellos: *“Los libros que publicamos sólo eran manuales –más bien programas, no libros realmente. Mi comentario sobre los dos libros es que son muy simples pero sirvieron a su propósito (...) tenían dos cosas buenas. La primera, en lugar de enseñar a los alumnos a*

⁶⁹ Sin embargo en una entrevista en 1974, Seeger afirma haber sido él quien escribía los ejemplos musicales del tratado mientras Ruth Crawford estaba inmersa en la composición de sus propias obras. Ver GAUME, Matilda. *Ruth Crawford Seeger: Memoirs, Memories, Music*, Metuchen, N. J., 1986; p. 86.

⁷⁰ Lynn Burkett aporta reseñas del “San Francisco Examiner” del año 1915 que acreditan lo dicho. BURKETT Lyn E. T., Op. cit.; pp. 16-7.

⁷¹ Berkeley : University of California Press, 1913.

⁷² Berkeley : University of California Press, 1916

armonizar melodías sobre bajos a cuatro voces directamente, los armonizaban a tres partes. La segunda, empezábamos el contrapunto junto con la armonía (...)".⁷³

Seeger no fue un compositor tan prolífico como Krenek ni como Falk; de hecho quedan muy pocos ejemplos de sus composiciones maduras que incorporan texturas contrapuntísticas disonantes. *"Como compositor Seeger ha producido poco, pero todo lo que ha realizado es importante en la historia del desarrollo autóctono en América. Como precedente, se le debe reconocer la posición de haber sido cronológicamente el segundo en crear obras que son genuinamente disonantes desde el principio al final y que en otros aspectos son absolutamente experimentales. El primero es [Charles] Ives que empezó tales exploraciones de una manera bastante independiente alrededor de 1897"*.⁷⁴ Está fuera de duda que como compositor, Seeger estaba en la vanguardia musical, pero va más allá porque deseaba también un equilibrio entre dualidades en conflicto: tradición-experimentación, razón-intuición, en definitiva un enfoque filosófico que aunara conocimientos científicos y musicales cristalizándose en un contrapeso histórico entre la novedad y el pasado histórico.⁷⁵ *"Para él, encontrar un equilibrio entre ideas diametralmente opuestas fue mucho más que un ejercicio abstracto de compromiso: fue un modo de vida"*.⁷⁶ Aunque la inmensa aportación de Seeger al campo de la etnomusicología pueda haber ocultado su aportación de juventud con este tratado que estudiamos y a pesar de que él mismo consideraba que su contribución más significativa a la música la constituía su investigación musicológica y los escritos filosóficos,⁷⁷ no debería infravalorarse la aproximación técnica a la pedagogía de la composición que constituye el tratado "TENM".⁷⁸

⁷³ PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op cit.; p. 57-8.

⁷⁴ PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op cit.; p. 69-70.

⁷⁵ *"Lo que resultó excepcional es la pedagogía seegeriana de mediación – equilibrando lógica versus intuición y tradición versus experimentación-: no sólo distinguió su trabajo del de sus contemporáneos de Nueva York sino que también añadió un nuevo capítulo a la historia del pensamiento musical Americano"*. GREER, Taylor A. "Critical Remarks", en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 37.

⁷⁶ GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 2.

⁷⁷ *"No cabe duda de que [Seeger] consideraba que sus contribuciones más importantes a la música eran sus escritos teóricos y filosóficos"*. PESCATELLO, Ann M. "Introduction", en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 7.

⁷⁸ *"Uno podría estar tentado a desestimarlo como un producto de su juventud intelectual: un estudio ambicioso de la técnica musical con pocas aspiraciones filosóficas. Después de todo, en 1966 el propio Seeger lo describía como una mera "curiosidad histórica". Sin embargo, una valoración como esta no hace justicia a su combinación única de filosofía, teoría, análisis y pedagogía compositiva. Si una de las mayores contribuciones de Seeger fue su exhaustiva visión de la musicología, aunando disciplinas de*

No resulta aventurado diagnosticar el perfil de personalidad que estamos describiendo y su planteamiento de vida en base a su más temprana educación que, como hemos visto, se sustentaba en unos principios disciplinarios estrictos y conservadores. Utilizaría esa rígida educación dirigida a la búsqueda de la perfección como estrategia para la vida, en el campo intelectual.⁷⁹ A partir de ahí, puede decirse que la evolución de Seeger estuvo insólitamente dividida entre la adherencia a la tradición y su disconformidad.⁸⁰ En el prefacio a su biografía, Pescatello nos dice: “*Charlie era contradictorio por naturaleza y por espíritu, un aspecto que quizá le hizo empático con la orientación dialéctica*”.⁸¹ Este carácter sumamente autocrítico fue uno de los detonantes para que Seeger abandonara la composición alrededor de 1915.⁸² Con todo, su figura constituyó un factor clave en el desarrollo y la divulgación de la música de vanguardia americana, concretamente el denominado experimentalismo sistemático.⁸³ Fue maestro de algunos de los compositores más relevantes de esta época como Cowell, Ruggles y Crawford. Todos ellos forman parte de la primera generación de compositores americanos que evitaron la sombra de los modelos europeos (rasgo que en muchos casos se convirtió casi en una militancia).⁸⁴

ciencias y de humanidades, el tratado sin duda proporciona una temprana mirada de este espíritu interdisciplinario en juego”. GREER, Taylor A. “Critical Remarks”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 27.

⁷⁹ “*Como testificará cualquiera que haya conocido a Seeger, su mente inquieta y su constante insatisfacción con el status quo –particularmente cuando se trataba de su propia obra– garantizaba que el artículo de la semana pasada no era el de esta semana*”. PESCATELLO, Ann M. “Introduction”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit., p. 6.

⁸⁰ “*En cierto modo, Seeger era conservador; su confianza en modelos duales para explicar la experiencia musical es la prueba fundamental de su deuda intelectual con el siglo XIX. Aunque por otro lado también estaba descontento con el legado musical que había heredado. El mismo título del tratado refleja la amplitud de las aspiraciones de Seeger: “Tradición y Experimentación en la Nueva Música”. Tenía tantas ansias por cuestionar las tradiciones del pasado –ya fuera como filósofo, teórico, historiador o compositor– como por revivirlas*”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 17.

⁸¹ PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit., en “Preface”; p. viii.

⁸² “*En 1915, tras la interpretación en Berkeley de mi obra más ambiciosa, “Queen’s Masque”, decidí abandonar la composición musical. Tres razones destacan por encima de las demás en la toma de esta decisión. En primer lugar, no me permitía un medio de vida para mantener a mi creciente familia; en segundo, no podía reconciliar los “ideales” que habían dominado hasta ese momento mi composición con la creciente concienciación de la naturaleza de las luchas geográficas y sociales de las grandes masas de gente; y en tercer lugar, mi educación musical había sido tan mala que se imponía una completa revisión antes de que pudiera volver a hacer más composiciones.*” PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.; p. 96-7.

⁸³ Ver NICHOLLS, David. *American Experimental Music 1890-1940*, Op. cit.; p. 89. Nicholls contrapone el “experimentalismo improvisado” de Charles Ives al “experimentalismo sistemático” de Seeger.

⁸⁴ Aunque hay que decir que paralelamente a este grupo que centra aquí nuestro interés, en la nueva escena musical americana también había otro círculo de compositores orientados hacia los modelos europeos (como Copland, Piston, Sessions y Thomson).

Además de sus escritos sobre contrapunto disonante, Seeger también escribió numerosos ensayos sobre una amplia variedad de temas relacionados con la música, incluyendo música popular, americana y en definitiva aspectos de la música cuya índole se engloba en un abanico tan amplio de disciplinas como la musicología, etnomusicología, sociología, educación, filosofía e historiografía.⁸⁵ Los escritos de Seeger sobre musicología y etnomusicología están recogidos en dos volúmenes: “Studies in Musicology 1935-1975”⁸⁶ y “Studies in Musicology II: 1929-1979”,⁸⁷ ambos editados por Ann Pescatello.

Puesto que sus intereses fueron muy amplios y variados como hemos podido comprobar en el recorrido por su vida aportado en el capítulo anterior, muchos de los ámbitos de estudio que ocuparon a este autor a lo largo de su vida exceden del ámbito de este estudio y son objeto de investigación aparte.

⁸⁵ Algunas de las revistas científicas o publicaciones en las que aparecieron sus escritos son: *Musical Quarterly*, *Modern Music*, *Music Educators Journal*, *Bulletin of the American Musicological Society*, *Journal of the American Musicological Society*, *Journal of American Folklore*, *Revista Musical Chilena*, *Journal of the International Folk Music Council*, *Ethnomusicology*, *Western Folklore*, *Perspectives of New Music*.

⁸⁶ Berkeley : University of California Press, 1977.

⁸⁷ Berkeley : University of California Press, 1994. Este segundo volumen incluye “*Tradition and Experiment in the (New) Music*” en la versión que nos ha servido de base para la traducción que presentamos en el Apéndice 3.

II. 2. EL COMPONENTE IDEOLÓGICO EN EL CONTEXTO SOCIO-POLÍTICO DE SU MOMENTO HISTÓRICO

“Toda obra artística tiene la particularidad de poder servir a diversos intereses ideológicos de la comunidad. La obra de arte puede ser esgrimida a favor o en contra de determinadas ideas, puede reforzar o debilitar situaciones históricas, influir indirectamente en la actitud de los pueblos, magnificar su pasado o su presente, promover reivindicaciones de todo tipo, utilizarse como bandera de revolución o de involución, y también –aunque a menudo hay que esperar- producir asombrosas ganancias”⁸⁸

El perfil biográfico que hemos presentado en el capítulo anterior ya nos ha permitido forjarnos una imagen de los principios ideológicos que rigieron sus vidas y por tanto, repercutieron tanto en la obra como en la labor pedagógica de cada uno de nuestros protagonistas. Es más: no podemos desvincular esa ideología -expresada tanto desde el punto de vista político como social-, de los sucesos históricos mundiales en una etapa claramente bélica y revolucionaria. A continuación pretendemos dejar constancia de las consecuencias que tuvieron estas circunstancias vinculadas a la defensa personal de sus ideales por parte de cada autor.

II.2.1. FALK

No se puede obviar la influencia de la guerra y todas sus circunstancias políticas y sociales en el fenómeno artístico.⁸⁹ Sin duda fueron elementos que formaron parte intrínseca del arte de su tiempo, pues el hombre, el artista y sus acciones son

⁸⁸ BARCE, Ramón. “Sobre Música, Política y Ética”, *Scherzo Núm. 77, Sección Música Degenerada*, Madrid, 1993; p. 94

⁸⁹ “La sociedad occidental es durante el siglo XX menos homogénea políticamente que la etapa anterior. Una sociedad que conoce tanto la práctica del capitalismo industrial, del comunismo y de los fascismos es, desde luego, mucho más diversa y contrastante que la que se extiende entre el Congreso de Viena y la Primera Guerra Mundial. No es de extrañar así los contrastes que se ofrecen en el cultivo de las artes, complicadas además por la llegada de la sociedad de masas y de la comunicación y la presencia de ese historicismo que acentúa los procesos diacrónicos”. MARCO, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid, 2002; p. 247.

indisociables del momento histórico en que vive.⁹⁰ De los tres autores que estamos estudiando, Falk fue el personaje a quien las circunstancias históricas afectaron de manera más dramática. En el programa radiofónico de 1981 apenas hace una brevísima referencia a su vivencia personal durante la Segunda Guerra Mundial a raíz de que la periodista le preguntara sobre la destrucción de sus materiales y grabaciones durante la guerra: *“La guerra ha sido para mí una grande y dolorosa incisión porque primeramente fui movilizadado, luego arrestado y deportado. Y no es hasta 1945, con la liberación, que he podido retomar una parte de mis actividades”*.⁹¹ Lo cierto es que en este músico confluían dos factores que podríamos denominar como altamente comprometidos en el contexto político de la Francia de la época: era judío y francmasón.

En el antisemitismo del siglo XX los prejuicios religiosos fueron un factor importante,⁹² pero también los francmasones se vieron afectados por el antisemitismo. Ambiguamente vinculados con el Partido Radical, los masones se convirtieron en el blanco de la derecha francesa especialmente a partir de la famosa controversia del caso Dreyfus,⁹³ bajo la acusación de ser una conspiración revolucionaria de izquierda. Además, un importante sector de los docentes franceses eran masones⁹⁴ lo que incrementaba no sólo el estado de alerta sino también las tendencias represoras. *“En Francia, la izquierda y centroizquierda, enfrentadas a la amenaza fascista de los cada vez más importantes movimientos antisemitas antimasones, formaron, en 1935, el Frente Popular de comunistas, socialistas y radicales”*.⁹⁵ A pesar de su victoria electoral en mayo de 1936, el Frente encontró en primer lugar la represión comunista

⁹⁰ *“Por supuesto, sería peligroso atribuir a la guerra y a la revolución algo más que un papel catalizador en los significativos cambios estilísticos que se evidenciaban en la obra de tantos compositores del momento. Pero las repercusiones del cambio social y político tuvieron una influencia más tangible en la música de aquellos jóvenes compositores”*. SAMSON, Jim. *Music in Transition. A study of tonal expansion and atonality 1900-1920*, New York, 1977; p. 69.

⁹¹ FERNÁNDEZ VIDAL, Carme. Op. cit.; p. 93-4.

⁹² *“Los antisemitas justificaban sus acciones con el argumento de que los judíos habían matado a Cristo, El antisemitismo era mucho más fuerte en los países católicos que en los protestantes”*. RIDLEY, Jasper. Op. cit.; p. 328.

⁹³ En 1894 el capitán Alfred Dreyfus –un judío que servía en el ejército francés– fue falsamente incriminado por oficiales antisemitas de haber entregado secretos militares al gobierno alemán y condenado a prisión en terribles condiciones. *“En la época del caso Dreyfus, 80.000 simpatizantes derechistas firmaron una petición exigiendo la represión de los francmasones”*. RIDLEY, Jasper. Op. cit.; p. 334.

⁹⁴ *“En 1910 los católicos se quejaban de que al menos 10.000 maestros eran francmasones”*. Ibid.

⁹⁵ RIDLEY, Jasper. Op. cit.; p. 340.

del año 39 y finalmente, la definitiva supresión del gobierno tras la invasión alemana de Francia en mayo de 1940 y la instauración del gobierno de Vichy liderado por una veterana gloria militar de la Primera Guerra Mundial: el mariscal Philippe Pétain.⁹⁶ Ese mismo año, Pétain firma un decreto por el que suprime las sociedades secretas y crea un órgano de vigilancia que presidirá Bernard Fay. Una de las primeras medidas adoptadas por Fay fue publicar listas con los nombres de todos los francmasones para que de este modo quedaran expuestos a las represalias de las autoridades. Creemos que aquí puede circunscribirse la expulsión de Falk de su puesto de trabajo como profesor en el Conservatoire National de París.

La figura de este músico puede perfilarse con facilidad si tenemos en cuenta su ideología política de izquierdas (era socialista) y que fue un alto cargo de la Resistencia francesa durante la Segunda Guerra Mundial.⁹⁷ Confinado en diferentes campos de concentración de los que excepcionalmente salvó la vida aunque no se libraría de terribles torturas por parte de la Gestapo que le dejarían importantes secuelas físicas⁹⁸ y psíquicas. Su inicial expulsión de su puesto de trabajo como profesor en el conservatorio aparece ahora como el menor de sus males y su reinserción laboral tras la liberación está marcada por las profundas cicatrices de una experiencia que le cambiaría incluso sus aspiraciones artísticas: *“Tras la guerra las ambiciones compositivas de su juventud probablemente se vieron templadas por su necesidad de simplemente, sobrevivir.”*⁹⁹

⁹⁶ “Pétain odiaba a los francmasones incluso más que la mayoría de los generales franceses. (...) Pensaba que los masones eran peores que los judíos. “Un judío no puede hacer nada respecto de su origen –le dijo a Fay- pero un francmasón ha elegido serlo””. RIDLEY, Jasper. Op. cit.; pp. 342 y 344.

⁹⁷ Información aportada por FINKEL, Robbi. Op. cit.; pp. 1 y 9. “Fueron muchos los francmasones que tuvieron un rol activo en la resistencia”. RIDLEY, Jasper. Op. cit.; p. 345.

⁹⁸ “Había perdido el uso motor de sus manos y la visión de un ojo pero, impertérrito, estudió para convertirse en oftalmólogo y se curó a sí mismo. Al final recuperó la vista así como el uso de sus manos y podía tocar de nuevo el violín y el piano aunque lamentablemente no al mismo nivel que antes de la guerra”. FINKEL, Robbi. Op. cit.; p. 2.

⁹⁹ FINKEL, Robbi. Op. cit.; p. 17.

II.2.2. KRENEK

*“La Guerra –especialmente en sus formas más recientes- es un fenómeno tan global que muchos llegan a la conclusión de que debe ejercer un impacto inmediato e inexorable sobre un medio de expresión tan sensible como el arte”.*¹⁰⁰ Tratándose de un periodo histórico entre guerras mundiales como el que nos ocupa, parece que efectivamente, para un artista resulta prácticamente imposible no posicionarse con todas las consecuencias tanto a nivel personal como profesional que ello conlleva.¹⁰¹ Estamos constatando que así fue en el caso de los autores aquí estudiados adentrándonos aunque sea brevemente, en la forma en que se vieron afectados por las circunstancias históricas. No se trata aquí de entrar en juicios de valor sobre las resultantes de la implicación e influencia entre música y política, tan solo queremos dejar constancia de que como hecho histórico, se ve reflejado en los perfiles personales de cada uno de los músicos que estamos estudiando. El caso de Krenek es, de los tres, en el que podremos ver reflejado de una manera más directa la influencia de su ideología política y religiosa no sólo en su música sino también –y éste es el aspecto que más nos concierne- en su planteamiento técnico-artístico y por ende, en su obra pedagógica. Nos disponemos aquí a exponer la naturaleza de este componente ideológico y su inferencia explícita en la obra de creación de Krenek. Después, en el análisis del tratado sobre contrapunto dodecafónico, podremos también verlo subyacente en su exposición didáctica.

La adopción de la técnica dodecafónica por parte de Krenek debe contemplarse no solamente desde el punto de vista técnico -como parte de la evolución artística de este autor- sino que también debe tenerse en cuenta el componente ideológico que en este caso deviene particularmente importante.¹⁰² La técnica dodecafónica cumplía una

¹⁰⁰ KRENEK, Ernst. “Music and Social Crisis”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 3, No. 9/10, Art in a Post War World. (1944); p. 53.

¹⁰¹ *“Inevitablemente la Segunda Guerra Mundial truncó la actividad musical, y, asimismo, los años precedentes fueron agitados para muchos compositores. Tras la subida al poder de Hitler, muchos compositores se exiliaron o se retiraron en una reclusión artística, unos para vivir en extrema pobreza (Webern y Bartók), la mayoría para sufrir un grave descenso en sus fortuna”.* BRINDLE, R. Smith. *La Nova Música*, Barcelona, 1979; p. 4.

¹⁰² *“No pretendo negar que las circunstancias particulares (...) puedan en ocasiones afectar directamente a las elecciones compositivas. Pero lo que ocurre con más frecuencia y es más importante es que los efectos de los parámetros de la acción (política, economía, acuerdos sociales) llegan a la música con la*

doble vertiente: se erigía como un medio de protesta político contra el totalitarismo nazi y a su vez, constituía el medio abstracto que permitía a nuestro autor expresar su espiritualidad a través del arte musical. Aunque estas dos vertientes tienen muchos puntos de confluencia vamos a intentar centrarnos aquí en la primera, que el propio Krenek expone de la siguiente manera: *“el despertar de mi interés en la técnica dodecafónica, que internamente ya cabía en lo posible como resultado tanto de mi agotamiento de los recursos disponibles de la manipulación de los clichés neoclásicos y neorrománticos, como de mi descubrimiento del desafío que ofrecía el nuevo procedimiento técnico, coincidió con mi creciente indignación por el ascenso al poder del totalitarismo. Visto bajo esta circunstancia, mi adopción de la técnica musical que los tiranos más odiaban se puede interpretar como una expresión de protesta y por tanto, como un resultado de su influencia”*.¹⁰³

Una perspectiva general de los escritos de Krenek sobre la composición dodecafónica revela un compositor que aunque pudiera presentar dudas sobre el hecho de que esta propuesta fuera la mejor elección para él, se veía acorralado en un ángulo musical e ideológico por circunstancias sociales y políticas.¹⁰⁴ Esta declarada falta de oportunidad para admitir decepciones en la composición dodecafónica (por lo menos sin desprestigiarse política y artísticamente) parece haber hecho incluso más ferviente a Krenek en sus actitudes respecto a este método compositivo.¹⁰⁵ Su tratado de contrapunto dodecafónico es en parte el testimonio de una esperanza fanática para atraer conversos a su recién fundada religión.¹⁰⁶

mediación de la ideología. Esto es, las constricciones de los parámetros de acción se traducen en conceptos, creencias y actitudes que constituyen la ideología de la cultura (o subcultura) y éstos a su vez se traducen en las constricciones que rigen las elecciones musicales”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; pp. 155-6.

¹⁰³ KRENEK, Ernst. “A Composer's Influences”, Op. cit.; p. 38.

¹⁰⁴ “Krenek fue un compositor siempre dispuesto a relacionar sus “confusas divagaciones compositivas” (...) a las grandes luchas políticas propagadas por Austria y Alemania tras la Primera Guerra Mundial”. TREGGAR, Peter John. Op. cit.; p. 55.

¹⁰⁵ “Estaban ya a la vista demasiado síntomas de la catástrofe inmediata. Por otra parte, mis relaciones con la técnica dodecafónica me habían inmunizado también contra las tentaciones que partían de otras maneras estilísticas contemporáneas. Asimismo pasé muchos momentos en los que puse en duda seriamente la autenticidad de la técnica serial. Estos ataques los sobrellevé, en parte, porque me convencí de que ninguna otra forma de escritura podría llegar ya a satisfacerme”. KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*, Op. cit.; p. 74.

¹⁰⁶ “Solamente puede verse un logro moral en el autosacrificio con que un compositor se adhiere a una opción que ha considerado que es necesaria, en su coherencia absolutamente inflexible que desafía todos los obstáculos”. KRENEK, Ernst. *Exploring Music*, Op. cit.; p. 84.

Pensaba que el arte no puede ser indiferente,¹⁰⁷ políticamente neutral frente a la época en la que se circunscribe, y amparaba su convencimiento en los antecedentes históricos.¹⁰⁸ De ahí que su postura frente al compromiso ideológico no se hiciera esperar: *“Sentía que había llegado el momento de mi contribución activa a la vida y a la cultura de Austria. Mi país estaba sometido a una posición de duda en su existencia. Los elementos progresistas eran, en general, escépticos frente al nuevo curso político que se les aparecía como un fascismo de segunda mano suciamente “suavizado”. Yo era el único músico de fama internacional y de notable fuerza creadora que apoyaba el renacimiento de la tradición del antiguo reino supranacional sobre la base del espíritu católico-cristiano”. (...) “Para mí, Austria era el último reducto del antiguo reino supranacional y, por ello, su espíritu político debía ser anacionalista”.*¹⁰⁹ En la adopción de estos ideales políticos jugó un papel primordial la figura del poeta vienés Karl Kraus,¹¹⁰ de quien Krenek tomaría su compromiso político como referente ético y moral, y a su vez, asumiría el desdén y la desatención social como una consecuencia de ello.¹¹¹ El acto de sometimiento a los principios técnicos del sistema dodecafónico, constituía para Krenek un elemento de compromiso moral que convertía a este procedimiento técnico en el crisol de su pensamiento y de sus principios éticos.¹¹²

El deseo de ejercer un determinado activismo político a través de su obra artística era asumido dentro de determinados márgenes marcados por el propio lenguaje

¹⁰⁷ [El artista] *“es más sensible al sufrimiento del prójimo que aquellos que administran el horrendo suplicio, y su obra constantemente expresa las emociones que el exasperante dolor suscita, así como también la esperanza inmortal de que algún día el dolor cesará”.* KRENEK, Ernst. “Music and Social Crisis”, Op. cit.; p. 58.

¹⁰⁸ *“El mundo de la cultura, como vemos una y otra vez en la historia, siempre ha estado profundamente -por no decir incluso rotunda, tendenciosamente- conectado con el mundo religioso, y esto, por otra parte, es la base original y legítima para el modo de vida de una sociedad, y consecuentemente para sus aspiraciones políticas”.* KRENEK, Ernst. *Exploring Music*, Op. cit.; p. 65.

¹⁰⁹ KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*, Op. cit.; p. 68 y 67.

¹¹⁰ *“La influencia más duradera en mis ideas provenía en ese momento de Karl Kraus, el poeta y escritor satírico vienés (...). Por aquel entonces, me impactaba principalmente el total aislamiento de una gran mente viviendo en agresivo desdén sobre la jungla de controversia y repartiendo brillante invectiva a su paso”.* KRENEK, Ernst. “A Composer's Influences”, Op. cit.; p. 39.

¹¹¹ *“Como quiera que mi comportamiento político procedía en su mayor parte de Karl Kraus, no me sorprendió tener que participar también de su impopularidad”.* KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*, Op. cit.; p. 67.

¹¹² *“El otro elemento de la técnica que atrajo a Krenek, fue la extrema sumisión que requería, en la medida en que esto actuaba no sólo como fundamento musical, sino también moral. A este fin, la creciente amistad de Krenek con Karl Kraus en esa época, le proveyó un modelo práctico y carismático de cómo técnica y ética podían estar conectadas”.* TREGGEAR, Peter John. Op. cit.; p. 70.

musical, es decir, en la medida en que -según opinaba este autor- una obra musical puede transmitir un mensaje extramusical; o dicho de otra manera, a través de un texto.¹¹³ Por este motivo, uno de los principales medios de los que se sirvió para exponer el desarrollo de sus ideas políticas y morales fue el texto de sus óperas (habitualmente escrito por el propio Krenek). Aunque muchas -y relativamente tempranas- obras escénicas de Krenek ya muestran una incursión en la política abogando por la nación austríaca y por el catolicismo frente a los síntomas alarmantes del nacionalsocialismo, fue en su ópera “Karl V”¹¹⁴ donde se reflejan abiertamente estas creencias. Krenek encontró un asombroso parecido entre los problemas históricos y teológicos abordados por el Emperador Carlos V en su lecho de muerte, con los dilemas estéticos a los que él mismo como compositor tenía que enfrentarse ante la amenaza de la identidad nacional y la legitimidad política austríaca tras la Primera Guerra Mundial. *“Para Krenek, la representación en “Karl V” de la tragedia de un Imperio fundado sobre un orden moral supranacional y desintegrándose en violencia localizada tenía precisamente como objetivo advertir a aquellos que se sentían atraídos por el llamamiento Nazi al sentimiento nacional como un medio para crear sentido en medio de la aparente anarquía de la vida contemporánea. Formas de nacionalismo, por supuesto, la mayoría de las veces fundadas sobre diferencias religiosas y orientaciones religiosas que eran igualmente susceptibles a las tendencias nacionalistas. La distinción que Krenek pretendía hacer, sin embargo, era que la identidad nacional nunca debería servir como base primordial para la identificación social del individuo. El fervor religioso siempre debería dirigirse más allá de las trascendentes fronteras nacionales, su reino “a priori”, no debería ser de este mundo”.*¹¹⁵

¹¹³ “La música como tal, no revela ninguna ideología o actitud política específica (...) Incluso si parece emocionalmente cargada hasta el borde, su movimiento solo puede sentirse o entenderse como una imagen de la intensidad de la emoción que puede haberla generado (...) Cualquier implicación política o extramusical que un compositor desee comunicar, se expresa por medio de las palabras que adscriba a su música o a las que la música se adscriba”. KRENEK, Ernst. *Horizons Circled...*, Op. cit.; p. 35.

¹¹⁴ “En “Karl V” tomé una clara posición frente a determinados problemas políticos, ensalzando la universalidad del reino católico medieval, en oposición a las fuerzas de disolución del nacionalismo, el materialismo y la indiferencia religiosa. Aun cuando mi texto fue concluido con anterioridad a la toma de poder por Hitler en 1933, la pieza tenía una tendencia claramente contraria al nacionalsocialismo. Respondía a una serie de principios que el reino austríaco sostuvo más tarde, como alegato moral, frente a los nazis”. KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*, Op. cit.; p. 66. La decepción de Krenek partió de que su apoyo al gobierno austríaco -bajo una ideología nacionalista de fuerte orientación católica- fue correspondido con la asunción de una política cultural reaccionaria y propia de los nazis.

¹¹⁵ TREGGAR, Peter John. Op. cit.; p. 65-66.

La composición de “Karl V”, además de la controversia en torno a la cancelación de su estreno y a su prohibición durante los años de la dictadura nazi,¹¹⁶ tuvo consecuencias transcendentales tanto en la vida personal como profesional de Ernst Krenek. Convertida en epígono de su posicionamiento ideológico a raíz de los sucesos históricos, encarna el acoso a que se vio sometida la actividad artística de Krenek por el régimen nazi –etiquetando su música como “Degenerada”¹¹⁷ y prohibiendo asimismo toda actividad divulgativa (escritos, conferencias,...) de este autor. Esta situación obligó a nuestro autor a abandonar Europa y a instalarse definitivamente en los Estados Unidos. Éstas eran las impresiones de un artista emigrante a América en los primeros años de exilio: *“En esa época tenía la impresión de que Europa se había perdido para siempre, de que nunca volvería a verla y de que todos los documentos de mi vida anterior dejados atrás allí, serían destruidos durante la guerra. De hecho, por pura casualidad que no fueron destruidos. Si una bomba hubiera caído trescientos pies más al suroeste de lo que lo hizo, habría hecho el trabajo”*.¹¹⁸

Aunque algunos autores como Seeger, que trabajaban para la consolidación de una música genuinamente americana,¹¹⁹ observaran un abandono general de estos intereses a favor de las corrientes europeas importadas al continente americano principalmente por los compositores emigrantes,¹²⁰ lo cierto es que la expansión musical americana fue un valor en alza por esa época y,¹²¹ sin ninguna duda, el movimiento migratorio de artistas europeos durante las décadas de 1930 y 1940 jugó un

¹¹⁶ Ver capítulo anterior.

¹¹⁷ *“La represión nazi fue una mixtura de conservadurismo racismo: llamaban “música degenerada” a toda la que se apartaba de la tradición más cerril (así por ejemplo Hindemith o Bartók), y también (aunque no se apartara de la tradición) a toda música escrita por judíos (así por ejemplo la de Schönberg o la de Kurt Weill aunque no tuvieran entre sí el menor parecido; y, echando la mirada atrás, la de Mendelssohn, Offenbach o Mahler: aquí la estética no significaba nada, como puede verse)”*. BARCE, Ramón. “Sobre Música, Política y Ética”, Op. cit.; p. 93.

¹¹⁸ KRENEK, Ernst. *Exploring Music*, Op. cit.; p. 8.

¹¹⁹ *“Para nosotros es significativo el hecho que, a pesar de que obtuvimos nuestra independencia política de la autoridad europea en 1776, hasta día de hoy no hemos logrado nuestra independencia musical”*. SEEGER, Charles. “Inter-American Relations in the Field of Music”, *Music Educators Journal*, Vol. 27, No. 5. (Mar. - Apr., 1941); pp. 18+64.

¹²⁰ *“La frustración de Seeger ante la hegemonía europea en las organizaciones musicales internacionales alcanzó su apogeo en el encuentro del International Music Council de 1952”*. PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op cit.; p. 184.

¹²¹ *“La emigración de un grupo de renombrados compositores, y de una serie de hombres menos conocidos, sacudió América en un momento en el que el llamamiento por una producción musical autónoma se hacía cada vez más fuerte en su formulación”*. KRENEK, Ernst (translation: HARRAN, Don). “America's Influence on Its Émigré Composers”, Op. cit.; p. 112.

papel decisivo en ese auge y fue determinante para la futura evolución de la música americana.¹²²

II.2.3. SEEGER

En cuanto a Seeger, su rotunda oposición a la Primera Guerra Mundial¹²³ le valdría la expulsión de su puesto docente en Berkeley pero además de esta circunstancia -podríamos decir, práctica-, la guerra acarrearía consecuencias en su entorno social y desataría una profunda crisis creativa, ideológica y ética en este autor: *“La Guerra me había dado, como a tantas otras personas, una oportunidad para darme cuenta y expresar puntos de vista con una claridad que en general, no promovían las consideraciones convencionales del rumbo de vida en esa época. Mi oposición a la guerra internacional hizo que perdiera muchos amigos: mi partidismo, incluso mi reconocimiento, de la lucha de clases, alejó a otros”*.¹²⁴ Como hemos visto en el capítulo anterior, coincidiendo con su despido de Berkeley, Seeger sufre una depresión nerviosa en la que confluyeron muchos factores entre ellos, el vacío por parte de algunos de sus colegas en el ámbito universitario y la crudeza de cuestionarse el sentido o la futilidad de un trabajo creativo en la dirección que hasta ese momento venía desarrollando. Según Richard Reuss, *“la Primera Guerra Mundial arrastró a Charles Seeger a crisis intelectuales y espirituales, que por esa época fue incapaz de resolver de manera satisfactoria. Algunas de ellas directamente relacionadas con la creciente confusión que había en su propia mente sobre el significado y la relevancia de su trabajo como músico profesional (suponiendo el cinco por ciento o menos de la*

¹²² Morgan señala el *“papel especial que desempeñó este país al fomentar el tipo de tensiones experimentales que fueron el rasgo más característico y perdurable del siglo. En un sentido más amplio, los Estados Unidos han ido adquiriendo un papel más importante a medida que transcurría el siglo, alcanzando una posición de incuestionable, aunque también a veces lamentable, preeminencia mundial”*. MORGAN, Robert P. *La Música del siglo XX. Una historia del estilo musical en la Europa y la América modernas*, Madrid, 1999; p. 11.

¹²³ *“Pacifista comprometido ya en 1917, Seeger se opuso firmemente a la participación americana en la Primera Guerra Mundial y repetidamente expresó sus sentimientos en público en discursos ante diversos grupos radicales, del campus y antibélicos”*. REUSS, Richard A. Op. cit.; p. 226.

¹²⁴ PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.; p. 96.

sociedad americana) y con las condiciones sociales de las grandes masas de gente a las que por otra parte, no llegaban ni sus esfuerzos ni los de sus colegas”¹²⁵

Sin duda, los sucesos mundiales afectaron a nuestros protagonistas aunque no de la misma forma. Desde América, Seeger vivió las repercusiones de la guerra bajo la forma de la Gran Depresión de principios de los años 30 y son muchos los que vinculan este suceso histórico con el viraje que hizo la carrera de Seeger hacia la musicología,¹²⁶ abandonando la composición¹²⁷ y acarreado como consecuencia que su tratado “TENM” quedara inédito e incompleto porque ya no volvería a revisar ni a culminar esta obra de juventud que encaraba la problemática de la escritura musical experimental.

El propio Seeger lo explica en una entrevista de 1980: *“Nadie tenía ni idea de cual sería la naturaleza de la música revolucionaria y me llevó mucho tiempo tras esto [su ocupación en la escritura musical disonante] darme cuenta de que no existe tal cosa como la música revolucionaria. La música no pone en conocimiento sobre la dicotomía entre lo que es revolucionario y lo que no lo es. Cambiar la técnica musical no es revolucionario, fuera de la música. Me consideraba un revolucionario musical simplemente por invertir viejos procedimientos técnicos tales como la preparación de la disonancia. En lugar de preparar una disonancia y resolverla, le dí la vuelta y preparé la consonancia. Mi contrapunto en primera especie era todo disonancia. Bien, musicalmente eso era revolucionario, pero no tenía ninguna trascendencia social. Y no era revolucionario musicalmente; simplemente era un cambio, una proeza que yo podía hacer”*.¹²⁸ De esta manera restaba importancia a sus innovaciones en el campo de la técnica musical que investigó durante una etapa temprana de su vida profesional y de los que se apartó sin duda, movido por unas ideas políticas instigadas por una creciente

¹²⁵ REUSS, Richard A. Op. cit.; p. 225.

¹²⁶ “Con la llegada de la Gran Depresión en los primeros años de la década de los 30, los intereses de Seeger viraron hacia las tradiciones folklóricas y las no occidentales, así que él y Crawford (que por entonces ya era su esposa) empezaron a recopilar, transcribir y publicar canciones del folklore americano”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 1.

¹²⁷ “Al finales de los años diez y principios de los veinte, dejé de componer porque no podía estar de acuerdo con la música que me gustaba y no me podía gustar una música que aprobaba, y no podía hacer que ninguna de ellas conectara de alguna manera con la situación social que me encontraba”. REUSS, Richard A. Op. cit.; p. 226.

¹²⁸ DUNAWAY, David K. Op. cit.; p. 167.

concienciación social a la vista de las consecuencias económicas devastadoras que tuvo la Gran Depresión en la población americana.¹²⁹

En el capítulo anterior hemos visto que a pesar de heredar unos principios de cuna ultra-conservadores y clasistas, Seeger los enfrentará a lo largo de su vida con una ideología progresista, de denuncia de las desigualdades, en definitiva, una ideología izquierdista.¹³⁰ El advenimiento de la Gran Depresión supuso el detonante definitivo para Seeger.¹³¹ En un afán por hacer su aportación a la situación de América y de los americanos, se unió al “Composer’s Collective”, iniciando así una larga carrera de activismo político. *“Al final llegó a ver el holocausto de la Depresión como una llamada a la acción personal que no podía ignorar, En el invierno de 1932, su radicalismo reactivado, Seeger se unió a Henry Cowell, Elie Siegmeister y a otros veinticuatro en un Colectivo Marxista de Compositores que era un adjunto ideológico aunque no formal del Partido Comunista. El Colectivo funcionaba como un taller para músicos radicales y para sus amigos interesados en escribir música “para trabajadores” y por lo demás interesados en discutir asuntos teóricos centrados en la relación del compositor con las masas. La mayoría de los miembros, como el propio Seeger, no eran comunistas pero se involucraron en la órbita intelectual del Partido como un producto de su profunda preocupación por el futuro de la sociedad americana tras la estela del desastroso colapso del sistema socio-político de la nación”*.¹³²

¹²⁹ “Me parece que uno de los atributos más admirables de Seeger fue su profunda y amplia conciencia social. Fue un gran “humanista” en el sentido más literal del término”. CHASE, Gilbert. “Review: An Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress (Review Essay and Reminiscence). Reviewed Work(s): *Studies in Musicology: 1935-1975* by Charles Seeger”, *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 11. (1979); p. 142.

¹³⁰ “Proporciona [el artículo de Seeger “American Music for American Children] un claro testimonio de un trayecto intelectual y musical que Seeger había realizado desde una visión elitista y decimonónica de la música por la música, hasta una visión democrática y del siglo XX de la música arraigada en sus funciones socioculturales”. McCARTHY, Mary. Op. cit.; p. 271.

¹³¹ “Crawford, junto con Seeger, Cowell, Marc Blitzstein, Wallingford Riegger, Aaron Copland y otros, era miembro de un grupo radical conocido como el Composer’s Collective. Este grupo, relacionado con el Partido Comunista Americano, buscaba respuestas musicales a los estragos de la Gran Depresión”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 9.

¹³² REUSS, Richard A. Op. cit.; p. 227-8.

Bajo el pseudónimo de Carl Sands, Seeger firmó numerosísimos artículos y críticas para la prensa comunista sobre todo, para el “Daily Worker”.¹³³ En sus artículos para este periódico, *“analizaba los valores de la nación y se mostraba preocupado por sus gustos musicales faltos de sentido crítico y poco intelectuales”*.¹³⁴ Para Seeger el problema de la crítica y el valor fue uno de sus principales focos de atención que afrontó tanto desde un punto de vista teórico, estético y filosófico -como atestiguan algunos de los primeros capítulos de la primera parte de “TENM”-, como también los abordaría desde un punto de vista más activo como el que ahora estamos comentando. Es aquí, como crítico musical del “Daily Worker”, donde también demostró su *“preocupación por las dificultades que encontraban los grupos musicales de vanguardia y en particular, por la hostilidad de los críticos musicales hacia la música clásica moderna”*,¹³⁵ lo que le llevaría a enfrentarse abiertamente con los más reputados críticos musicales de Nueva York.¹³⁶

Como ya se ha dicho al redactar la biografía de este autor, su activismo ideológico le llevó a ocupar diversos cargos públicos y políticos durante el mandato del presidente Roosevelt. En los años 50 y ya retirado de sus servicios al gobierno sufriría de nuevo las consecuencias de la situación mundial en ese momento: la guerra fría. *“El ambiente político reaccionario de la nación alentaba ataques a oficiales de organismos como Seeger, activos o retirados, y finalmente se convirtió en una diana”*.¹³⁷ Así fue como sufrió el descrédito de una investigación por parte del FBI a raíz de su activismo político en el “Composers’s Colective”: *“Fue una amarga ironía que los agentes del FBI aparecieran en la casa de Seeger a interrogarlo en mismo día que se había descubierto el cáncer incurable de Ruth. Como Seeger recordaría, los agentes le “acorralaron” y, en su estado anímico, “confesó” haber su participación en el Composers’ Colective y en actividades que en los años 50 habían adquirido un*

¹³³ “Seeger escribió crítica musical para el “Daily Worker” durante 1934-5 bajo el pseudónimo de Carl Sands”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 230.

¹³⁴ PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.; p. 125.

¹³⁵ PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.; p. 123-4.

¹³⁶ “Seeger desafió a los críticos musicales de Nueva York, concretamente sus puntos de vista sobre la nueva música. Consideró el “Wozzeck” de Alban Berg una de las gran óperas de la generación, y al innovador Berg un gran compositor”. PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.; p. 125.

¹³⁷ PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.; p. 208.

*trasfondo siniestro muy alejado del espíritu idealista de los 30. Sin embargo, no dio al FBI los nombres de ningún otro miembro del Colectivo”.*¹³⁸

II.3. REFLEXIONES SOBRE EL COMPONENTE ESPIRITUAL EN LA VIDA ARTÍSTICA DE LOS TRES AUTORES

*“Los parámetros externos - las circunstancias políticas y económicas, las creencias religiosas y corrientes intelectuales, etc.- continuamente han hecho mella en la teoría y práctica de la música y, en ocasiones, han afectado significativamente al curso de la historia de los estilos”*¹³⁹

Consideramos oportuna esta breve mención al papel del componente espiritual en la vida artística de nuestros autores porque más allá de su trascendencia -por supuesto lógica- en su obra de creación también se puede ver reflejada su impronta en su obra pedagógica. Este hecho resultará especialmente relevante en el caso de Ernst Krenek que, como analizaremos, su personal manera de abordar la técnica dodecafónica se ve imbuida de su fe católica. A continuación expondremos cómo de una manera u otra, el componente espiritual en estas nuevas técnicas no tonales se halló presente en contextos geográficos y culturales tan distintos como los de nuestros tres autores y como, en alguno de los casos, incluso toma presencia en su labor docente.

II.3.1. FALK

En el capítulo anterior ya hemos comentado que la actividad musical de Julien Falk se hacía extensiva a su labor en diversas sinagogas parisinas en las que dirigía el coro y ocasionalmente enseñaba música a niños judíos. Según nos informa su hijastra la

¹³⁸ PESCATELLO, Ann. *Charles Seeger...*, Op. cit.; p. 306.

¹³⁹ MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 29.

Sra. Lebailly, Falk “realizó arreglos musicales del repertorio que se canta en las sinagogas”¹⁴⁰ como hicieran otros compositores de origen judío durante el siglo XX, entre ellos el suizo-estadounidense Ernest Bloch y el francés Darius Milhaud quienes también crearon unos arreglos orquestales y corales para los servicios de la sinagoga. Parece ser que éste fue el contexto gracias al cual Milhaud¹⁴¹ y Falk entablaron amistad y colaboraron en algunos conciertos de índole religioso.¹⁴² A pesar de esta vida activa en las sinagogas, no cabe considerar a Falk una persona devota, ni especialmente practicante sin embargo, sí rendía tributo y culto a sus creencias como francmasón.¹⁴³ Sin duda es aquí donde hallamos el origen de su idea de la Música, podríamos decir que como concepto platónico que engloba todas las músicas posibles y al que por tanto, atribuye estatus de universalidad.¹⁴⁴ En esta misma línea conectamos el pensamiento masónico de tolerancia religiosa en cuanto a la creencia en un Dios o Ser Supremo más allá de las distintas religiones. Su fe en la existencia de ese Dios único y su personal interpretación de la muerte como la transición a un “universo musical” constituyó un importante soporte espiritual en las durísimas etapas de cautividad en campos de concentración. Su alumno R. Finkel nos explica: “Siguió contándome su experiencia de tortura en Lyon y como entraría en el “universo musical”, y su firme e incommovible creencia de que esta desaparición del mundo físico a uno musical, junto con su fe en Dios, fue lo que salvó su vida”.¹⁴⁵

Según nos informa Roger Cotte en “La musique maçonnique et ses musiciens”,¹⁴⁶ Falk “fue iniciado en 1933 en Grand Orient de Francia, fue miembro y Vénérable de la Logia “Art et Travail” de la Gran Logia de Francia y es autor de varias músicas para las ceremonias masónicas: “Les trois voyages”, “La Lumière”, “Des marches initiatiques” y una Cantata a tres voces sobre el prólogo del Evangelio

¹⁴⁰ Correspondencia personal mantenida con la Sra. Lebailly (14 de enero de 2008)

¹⁴¹ Aunque Milhaud profesaba el protestantismo, su familia era de origen judío y durante la II Guerra Mundial perdería a numerosos familiares.

¹⁴² “Con Darius Milhaud he tenido una relación más bien a nivel religioso porque yo dirijo varias sinagogas parisinas y D. Milhaud había escrito un servicio sagrado para la religión hebraica”. Falk en la entrevista de 1981.

¹⁴³ FINKEL, Robbi. Op. cit.; p. 8.

¹⁴⁴ Según se desprende de FINKEL, Robbi. Op. cit.; pp. 3, 12, 18.

¹⁴⁵ FINKEL, Robbi. Op. cit.; p. 8.

¹⁴⁶ Ed. du Baucens, Belgique, 1975 (Collection *Bibliothèque internationale d'études maçonniques*) – réédité en 1991 par le Ed. du Borrego au Mans.

de San Juan (para la inauguración de los templos reformados de la Gran Logia de Francia en 1967)”.¹⁴⁷

Asimismo Falk reivindicaría a lo largo de su vida su condición de judío, como hemos visto, dirigiendo varias sinagogas parisinas y efectuando arreglos del repertorio hebraico, pero también nos disponemos a constatar este aspecto de Falk en su faceta como docente. Como buen contrapuntista, Falk incluía en las clases de composición a sus alumnos el análisis de obras polifónicas del Renacimiento. Entre los autores estudiados se hallaba Salomone Rossi,¹⁴⁸ autor de la única colección de música polifónica en hebreo para la sinagoga publicada antes del siglo XIX.¹⁴⁹ Este compositor judío que trabajó en la corte de los Gonzagas junto a Monteverdi, Gastoldi y Viadana, y que se ha situado en la vanguardia de su momento histórico,¹⁵⁰ era foco de atención en las clases de Julien Falk: “*Salomone Rossi Ebreo era estudiado por su uso singular (y característicamente judío) del tercer grado en una ‘cadence rompue’, otros compositores renacentistas por su uso de estilos regionales innovadores que se impusieron como la tercera picarda y la sexta napolitana*”.¹⁵¹

Podemos terminar esta incursión en el componente espiritual falkiano citando la presentación que hace la periodista Michèle Auzépy en el programa radiofónico de 1981 cuando dispone a los oyentes a escuchar dos fragmentos del Oratorio “A la Glorie de Dieu”:¹⁵² “*es en 1965 cuando la ORTF ha interpretado su oratorio titulado “A la Glorie de Dieu” con 240 intérpretes. Esta obra importante la ha compuesto usted sobre los salmos de David con un argumento literario (libreto) escrito por usted mismo donde*

¹⁴⁷ <http://musicmac.ifrance.com/docs/falk.html> (última consulta realizada: 20 de abril de 2009)

¹⁴⁸ Músico de la corte de Mantua entre 1587 y 1628, Salomone Rossi agregaba “Hebreo” a su nombre, orgulloso de su ascendencia que puede rastrearse hasta el éxodo de Jerusalén a Roma en el año 70.

¹⁴⁹ Publicada en Venecia en 1623. “*En las Canciones de Salomon (1622/23), Rossi, secundado por el rabino veneciano modena, da un paso controversial, defendiendo el rol de la música como medio para glorificar a Dios (la música había estado prohibida en las sinagogas durante 1500 años) y recordando la exhortación de los salmos de David a tocar los címbalos, tañer el arpa, sonar las trompetas*”. En <http://ar.geocities.com/baschebor/accademia.html> (última consulta realizada: 27 de abril de 2009)

¹⁵⁰ “*Su segundo libro de madrigales (1602) mostraba una parte de basso continuo, situándolo en la vanguardia de experimentos con monodía acompañada y precediendo por tres años al primer intento de madrigales concertados de Monteverdi*”. En <http://www.zamir.org/composers/rossi/rossi-mon.html> (última consulta realizada: 22 de abril de 2009)

¹⁵¹ FINKEL, Robbi. Op. cit.; p. 13.

¹⁵² Coro y Orquesta Filarmónica de l’ORTF bajo la dirección de George Tzepin y recitado por el bajo Bernard Cottret.

*se ligan varios salmos de David entre ellos. Dentro de esta obra ha querido usted expresar el desamparo del mundo actual y esta obra tiene como meta el reencuentro con Dios. Vamos a escuchar dos fragmentos de este oratorio. El primero interviene después de un salmo, trata sobre la destreza de Jerusalén y el que lo recita expresa la vanidad y el envanecimiento de las grandes cosas de este mundo. Pasamos en seguida al segundo fragmento que es un salmo de David que glorifica la obra de Dios y termina la obra”.*¹⁵³

II.3.2. KRENEK

Krenek empezó a interesarse por el método dodecafónico alrededor de 1930, tras sentirse insatisfecho con el lenguaje schubertiano neorromántico con el que había estado componiendo a finales de los años 20. En su artículo “Krenek’s Conversions: Austrian Nationalism, Political Catholicism, and Twelve-Tone Composition”, Gregory Dubinsky describe la “conversión” de Krenek a la composición dodecafónica como *“uno de los diversos procesos de auto-identificación que Krenek había estado sufriendo desde los últimos años 20”*.¹⁵⁴ Una serie de influencias guiaron a Krenek hacia la composición dodecafónica en ese momento de su carrera; entre ellas: los escritos y la perspectiva ideológica del poeta y escritor satírico vienés Karl Kraus, la música de Schoenberg, de Berg y especialmente la de Webern,¹⁵⁵ una visión de sí mismo como un rebelde desdeñado¹⁵⁶ y el deseo de encontrar un método de composición que reflejara su catolicismo.¹⁵⁷

¹⁵³ “*Les week end de la Francophonie*”. France Musique, le 5 juillet 1981 par Michèle Auzépy. Portrait de Julien Falk.

¹⁵⁴ DUBINSKY, Gregory. Op. cit.; p. 249.

¹⁵⁵ “*Me esforzaba por alcanzar aquella perfección que veía realizada en la música de Anton Webern. En mi opinión, esta música representa uno de los casos más singulares de la historia en los que la fantasía creadora y una técnica severamente formulada logran una completa compenetración, acaso sólo comparable con Palestrina o, en cierto sentido con el “Arte de la fuga”*”. KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*, Op. cit.; pp. 76-7.

¹⁵⁶ “*En relación con mi música vi del todo claro que mi vinculación a la técnica dodecafónica reducía aún más las posibilidades de su difusión pública. Tenía que contar no sólo con la prevención normal contra toda clase de nueva música, sino también contra la que especialmente se cernía sobre la técnica dodecafónica, la cual era considerada, por lo regular, como una herejía teórica sin ninguna clase de valor artístico*”. KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*, Op. cit.; p. 72.

¹⁵⁷ “*De origen checo, hijo de un oficial de carrera del Ejército Imperial, [Krenek] respondía a la continua crisis política reafirmando su fe en el Catolicismo como una religión supranacional y en*

Además de un recurso técnico para organizar las alturas, la experiencia de componer con la serie dodecafónica ofreció a Krenek un medio para la protesta política al tiempo que le permitía adentrarse en las conexiones entre Dios, el universo y su propio proceso creativo.¹⁵⁸ Esta vertiente espiritual y no sólo técnica de la composición dodecafónica no constituye una visión única y exclusiva de Krenek si no que era compartida –si no en el detalle, sí en el concepto– por otros compositores dodecafonistas. Señalaremos a Webern como caso destacado por la fuerte influencia que ejerció sobre Krenek.¹⁵⁹ Como otros autores ya han señalado, Es precisamente esta profunda y multifacética experiencia religiosa la que se puede descubrir en un estudio detenido del libro de contrapunto de Krenek, cuyo análisis pormenorizado llevaremos a cabo en el capítulo IV.

Además de las implicaciones políticas que hemos visto en su ópera “Karl V”, esta obra también muestra una clara inclinación católica¹⁶⁰ en perfecta simbiosis con sus ideas políticas que la han constituido en baluarte de sus principios morales y éticos. Resumiendo, la obra reflexiona sobre la visión de Europa unida -tal como el emperador Carlos V intentó unificarla en el temprano siglo XVI- en un imperio supranacional romano católico. En una visión de la historia que perfectamente podría ser calificada como un tanto utópica (romántica, si se prefiere) e incluso sesgada o subjetiva, Krenek

Austria como un estado supranacional. Veía un universalismo análogo en el sistema dodecafónico. PERLE, George. “Krenek”, Op. cit; 148.

¹⁵⁸ “Me aferré a mi intento de libertad artística reafirmando mi fe en el sistema dogmático de la Iglesia Católica Romana, dediqué mucho esfuerzo intelectual a construir un tipo de afinidad entre la ‘*philosophia perennis*’ de Aquinate y el universalismo de la organización dodecafónica (...)”. KRENEK, Ernst. “A Composer's Influences”, Op. cit.; p. 38-9.

¹⁵⁹ “La historia de la composición dodecafónica no atañe solamente a la técnica (...) Al liberar la serie dodecafónica de la superficie musical, Webern le otorgaba una trascendencia metafísica que sobrepasaba ampliamente cualquier papel estructural. Había trasladado su concepción original de la serie como gesto concreto, hacia una formulación de la serie como un modelo abstracto”. SHREFFLER, Anne C. “‘Mein Weg jetzt vorüber’: The Vocal Origins of Webern’s Twelve-Tone Composition”, *Journal of the American Musicological Society*, XL VII/2 (Summer, 1994); p. 319.

¹⁶⁰ “El mercado énfasis en la universalidad cristiana hizo esta ópera absolutamente intolerable a los Nazis, un hecho que contribuyó a mi exilio de Europa”. OGDON, Will & KRENEK, Ernst. “Conversation with Ernst Krenek”, *Perspectives of New Music*, Vol. 10, No. 2. (Spring - Summer, 1972); p. 103.

presenta a los alemanes protestantes liderados por Martín Lutero como el factor amenazante que atenaza ese imperio supranacional.¹⁶¹

De este modo Krenek propone la necesidad de una actitud religiosa frente a la vida política como alternativa tanto a la amenaza de un nacionalismo burdo como al individualismo sin límites.¹⁶² El uso que Krenek hace de la serie dodecafónica en “Karl V” representa un estado de abstracción de la serie en el que el simbolismo prima sobre la verdadera posibilidad de que sus asociaciones sean auditivamente posibles.¹⁶³ *“Pero la invocación de la técnica a lo largo de “Karl” llega a erigirse como un intento por superar la noción misma del arte que buscaría justificarse a sí mismo a través de la cruda funcionalidad y quedar expuesto a lo que lo trasciende desde un punto de vista ontológico: a la fe, a la santidad, a Dios. Para Krenek la técnica compartía con el culto la característica de la expresión humana al servicio de una idea externa, en última instancia, imposible de experimentar de manera directa. La humildad ante Dios y la Ley podía así reflejarse alegóricamente en la relación del compositor con su material musical, y el uso de la técnica dodecafónica ilustra esta relación”*.¹⁶⁴

Sus escritos también revelan que Krenek tenía ideas propias sobre el papel de la divina inspiración en el proceso compositivo. En su libro de contrapunto no sólo enseña al estudiante la mecánica del contrapunto dodecafónico sino que además permite adentrarnos en los aspectos metafísicos y espirituales de su procedimiento compositivo; de hecho, invita de manera entusiasta a los estudiantes a participar de este proceso. Para Krenek, arte y oficio se hallan enlazados entre sí y una sola fuente divina los otorga al compositor: *“(…) el signo distintivo último del valor artístico de un objeto consiste en una vitalidad que parece despreciar cualquier otro análisis posterior. (...) Puede*

¹⁶¹ “La opera muestra de manera explícita cómo Lutero había destruido la idea de que la Iglesia podía proporcionar orientación y autoridad en cuestiones de moralidad y fe; de hecho, él había negado expresamente la existencia de ningún tribunal que pudiera impartir justicia sobre el orden terrenal existente. La Gracia, en cambio, sólo se alcanzaba por medio de la fe; uno tenía que sufrir los males del mundo en silencio”. TREGGAR, Peter John. Op. cit.; p. 66.

¹⁶² “Muchos intelectuales austríacos se volvieron más abiertamente religiosos tras la Primera Guerra Mundial. La destrucción sin precedentes de la guerra y el desmoronamiento del Imperio Austro-Húngaro arrolló a muchos con una sensación de su propia impotencia”. SHREFFLER, Anne C. Op. cit.; p. 320.

¹⁶³ En el capítulo IV volveremos a abordar esta cuestión.

¹⁶⁴ TREGGAR, Peter John. Op. cit.; p. 76.

*llamarse inspiración a la fuente de esta misteriosa droga, pero con ello no hacemos más que sustituir un término desconocido por otro que no lo es menos. El único control que un compositor tiene sobre el elemento de su inspiración consiste en no dejar pasar jamás por alto una idea musical de la cual no esté él mismo absolutamente convencido que responde a su visión interior. (...) Cuando el compositor ha actuado de esta forma ha realizado por lo menos todo lo humanamente posible. El hecho de que estos criterios, con los que la naturaleza le fuerza a decidirse en materia de gusto personal, sean o no los correctos para dotar de grandeza y vitalidad a su obra, es una cuestión de gracia divina”.*¹⁶⁵

En “Music Here and Now”, Krenek escribió: *“Una composición dodecafónica (...) pasa ante nosotros como una porción del cielo estrellado visto a través de un telescopio –una caleidoscópica e inagotable danza en círculo de elementos en perpetuo movimiento que sugiere un sector incompleto de la eternidad”.*¹⁶⁶ Su decisión de volcarse en la composición dodecafónica estaba reforzada y posiblemente motivada no sólo por el afán de unos principios organizativos con los que componer música atonal, si no también por su interpretación de este estilo musical y de este procedimiento de trabajo como algo intrínsecamente católico. Dubinsky explora considerables vínculos entre las ideas religiosas y políticas de Krenek durante los primeros años 30, y con la determinación de dedicarse al ejercicio de la composición dodecafónica: *“El estudio de las declaraciones públicas de Krenek sobre música, catolicismo y la nación austriaca lleva a la conclusión de que la composición dodecafónica era, bajo su interpretación, una expresión musical apropiada para la lealtad a la ‘idea austriaca’ – la idea de Austria como la tierra actual y futura del Sagrado Imperio Romano (...). La serie de tonos, repleta de asociaciones metafísicas, impregnaba la sustancia de sus próximas composiciones”.*¹⁶⁷ Este interés en las cualidades espirituales y metafísicas de la composición dodecafónica refleja sus propias creencias religiosas así como la influencia

¹⁶⁵ KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*, Op. cit.; pp. 97-8.

¹⁶⁶ KRENEK, Ernst. *Music Here and Now*, Op. cit.; p. 187.

¹⁶⁷ DUBINSKY, Gregory. Op. cit.; pp. 307-8.

de Webern, ya que ambos entendían la serie dodecafónica como un reflejo de la presencia de Dios en el mundo.¹⁶⁸

II.3.3. SEEGER

Si bien se considera a Seeger una figura axial del movimiento ultramodernista de los años 20 y 30 en Norteamérica porque como teórico y docente desarrolló la sistemática del contrapunto disonante, no es menos cierto que esta generación de compositores y especialmente alumnos de Seeger como Cowell, y la propia Ruth Crawford, tuvieron otra fuerte influencia, en este caso de carácter espiritual: Dane Rudhyar.¹⁶⁹ Atraído por la filosofía esotérica, Rudhyar sostuvo el estandarte de la disonancia como símbolo de connotaciones espirituales. *“Veía la disonancia como parte de un nuevo orden social de postguerra, con América convirtiéndose en el emplazamiento para una utopía multicultural. Un arquetipo como este supuso una útil herramienta a la hora de dar sentido a la disonancia. Al igual que los humanos inmersos en una red social cada vez más diversa, las alturas consideradas disonantes podían desarrollar nuevas alineaciones para conservar su diferencia esencial alcanzando sin embargo una coexistencia compatible. Rudhyar creía que no había un lugar mejor que los Estados Unidos para alcanzar un sonido multicultural como ese, con su rica mixtura de razas y etnias”*.¹⁷⁰

Amparados en las ideas filosóficas de este compositor, un importante sector de los denominados compositores experimentalistas americanos encontraron una vía mística que justificaba el lenguaje musical no tonal adoptado, explicándolo en base a sus connotaciones espirituales. *“Para Rudhyar, la consonancia era aislante porque tendía a ordenar la música en áreas diferenciadas, cada una organizada alrededor de*

¹⁶⁸ “Webern creía que la música, como elemento de la naturaleza, podía reflejar el orden divino. Concretamente, su visión de la naturaleza como una manifestación de lo divino está reflejada en su concepción metafísica de la serie dodecafónica”. SHREFFLER, Anne C. Op. cit.; p. 276.

¹⁶⁹ (1895-1985). Compositor nacido en Francia que emigró a los Estados Unidos en 1916. Sus intereses abarcaban las filosofías y religiones orientales, la astrología y la teosofía.

¹⁷⁰ OJA, Carol J. Op. cit.; p. 136-7.

un centro tonal. La disonancia, en contraposición, podía liberar la música rompiendo los esquemas tradicionales de la organización tonal".¹⁷¹ He ahí los ideales: la disonancia como símbolo de libertad, igualdad, democracia, enfrentada a la jerarquía del sistema tonal. Parafraseando al propio Rudhyar, J. Tick nos explica que *"de este modo, a través de la disonancia podría el mundo ser redimido del "feudalismo" de la tonalidad. En la filosofía de Rudhyar, la consonancia era "tribal" porque representaba la exclusión o la expresión primitiva del condicionamiento sectario. La disonancia era "universal" porque simbolizaba la inclusión de la "Fraternidad Universal" teosófica"*".¹⁷²

Lo cierto es que Rudhyar no mostraba ningún interés en presentar sus ideas bajo una sistemática que abordara el pormenor del aspecto técnico de la composición (más bien, mostraba una clara animadversión a ello).¹⁷³ En su lugar, su planteamiento se adentraba en la lucubración poética, mística, *"espiritual más que matemática, intuitiva más que lógica"*. *"Más que formular métodos específicos para escribir música disonante, Rudhyar asumió el papel de gran sacerdote, explorando la conexión de la disonancia con el espíritu y propugnando una forma de expresión creativa "más profunda, más rica, más cósmica"*. Su perspectiva sólo representaba a una parte de los ultra-modernistas americanos, pero fue influyente durante un tiempo y afectó al modo en que se compusieron y se percibieron algunas de las líneas más difíciles de la nueva música".¹⁷⁴

Puede considerarse la antípoda de Charles Seeger en el sentido de que éste desarrollaría la teoría sistemática del contrapunto disonante mientras que Rudhyar repudiaba una sistemática de cualquier tipo amparado en la reflexión metafísica sobre la

¹⁷¹ STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 208.

¹⁷² TICK, Judith. "Ruth Crawford's "Spiritual Concept": The Sound-Ideals of an Early American Modernist, 1924-1930", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 44, No. 2. (Summer, 1991); p. 234

¹⁷³ "Rudhyar atacaba la práctica musical occidental por decadente y demasiado intelectualizada, rechazando las formas estructurales tradicionales de la tonalidad y las técnicas de contrapunto por ser más racionalistas que intuitivas". Ibid.

¹⁷⁴ OJA, Carol J. Op. cit.; p. 129.

necesidad de redención vía espiritual que requerían tanto la música como la sociedad.¹⁷⁵ “La música disonante”, escribió Rudhyar, “es de este modo la música de la Democracia verdadera y espiritual; la música de las fraternidades universales; la música de las Almas Libres, no de personalidades. Suprime las tonalidades exactamente como la verdadera Reforma Budista anula las castas en la Hermandad de los Monjes; porque el Budismo no es otra cosa que Democracia espiritual”.¹⁷⁶

Tanto Seeger como Rudhyar aspiraban a una nueva forma de expresión musical basada en la disonancia y sus ideas afectaron al mismo grupo de compositores aunque ello no significa que simpatizaran ni que compartieran expresamente una visión coordinada de sus planteamientos ideológicos. Más bien al contrario, Seeger mostró abiertamente su hostilidad al planteamiento de Rudhyar en un agrio intercambio de críticas acaecido en 1923.¹⁷⁷ Sin embargo, esta circunstancia no exime que Rudhyar se convirtiera en el líder espiritual de un importante número de compositores ultramodernistas y de que varios de ellos expresaran su perspectiva de la vinculación entre un idioma post-tonal fundamentado en la disonancia y el planteamiento espiritual de Dunhyar. Crawford, que técnicamente adoptó la sistemática del contrapunto disonante de Seeger, “aceptó a Rudhyar como “una inspiración que la guiaba para experimentar con nuevas ideas”, más que como un modelo”.¹⁷⁸ En 1928 y 1930 se manifestó interesada en la filosofía oriental y en el misticismo y en una carta a Charles Seeger confesó que Rudhyar se había convertido en un ídolo para ella.¹⁷⁹ El periodo de mayor influencia de Dunhyar sobre Crawford fue anterior a la época en que inició sus estudios con Seeger y aunque éste mostraría su escepticismo ante las ideas imbuidas por el ideólogo franco-americano,¹⁸⁰ lo que se ha dado en llamar el “concepto espiritual” de Crawford le acompañaría a lo largo de su vida.

¹⁷⁵ “En “Dissonant Harmony”, Rudhyar continuó su política de no ofrecer fórmulas para seleccionar notas o para el procedimiento compositivo sino más bien sermoneó sobre la necesidad de que tanto la música como la sociedad alcanzaran la “regeneración” espiritual. No son reglas fijas lo que gobernaría las operaciones de una próspera sociedad diversa, sino “leyes cósmicas”. OJA, Carol J. Op. cit.; p. 137.

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Concretamente en el artículo de Charles Seeger "Reviewing a Review," *Eolian Review* 3, Nº 1 (November 1923); pp. 16-23. Se trata de una violenta y desdeñosa respuesta a una crítica anterior de Rudhyar en torno a la obra *Angels* de Carl Ruggles.

¹⁷⁸ TICK, Judith. Op. cit.; p. 235.

¹⁷⁹ TICK, Judith. Op. cit.; pp. 228-233.

¹⁸⁰ “En 1929, [Crawford] se mudó a Nueva York en parte para estudiar contrapunto disonante con Charles Seeger, quien no disimulaba su desaprobación de lo que él percibía como una falta de forma en su música temprana, o su escepticismo respecto a la estética mística de Rudhyar. No obstante, el propio

En su artículo “On Dissonant Counterpoint” Seeger explica que con su sistemática invierte las reglas del contrapunto convencional estableciendo la disonancia como norma en lugar de la consonancia. Nos dice que en un principio el contrapunto disonante debe verse simplemente como “una disciplina de aula”,¹⁸¹ pero también nos habla de los efectos de someterse a esta disciplina utilizando el término “purificación”. Aunque en efecto, a diferencia de las especulaciones metafísicas de Rudhyar, las teorías de Seeger se erigieron en forma de toda una serie de reglas, lo cierto es que subyacente al planteamiento técnico, Seeger ansiaba una fusión entre razón e intuición,¹⁸² alguna forma de reconciliación entre lo místico y lo científico. “La crítica no tiene la objetividad de la ciencia ni la subjetividad del misticismo. Su labor es mediar entre las dos, para ser lo más lógica posible con la experiencia subjetiva, y para representarla objetivamente, pero también para tener en cuenta la interpretación mística de aquellos factores en la experiencia de los fenómenos objetivos que no son susceptibles de un tratamiento científico”.¹⁸³

A la larga, tanto Seeger como Rudhyar han tenido una mayor repercusión como filósofos y teóricos que como compositores.¹⁸⁴

Seeger había participado en una comunidad Yoga a mediados de los años 20 y conocía y respetaba la filosofía asiática”. TICK, Judith. Op. cit.; pp. 243-4.

¹⁸¹ SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, *Modern Music* 7, N° 4 (June-July 1930); p. 25.

¹⁸² “Uno de los rasgos más característicos del tratado lo constituye el ideal de Seeger por reconciliar la investigación sistemática con la intuición artística”. GREER, Taylor A. “Critical Remarks”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 34.

¹⁸³ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p 165.

¹⁸⁴ “Mientras que Seeger prescribe su “conjunto de disciplinas” para un segmento limitado de la comunidad musical –los compositores de vanguardia- sus escritos filosóficos vistos de manera global pueden considerarse un conjunto de “disciplinas espirituales” de dimensiones mucho más vastas”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 229.

II.4. LOS TRATADOS DE CONTRAPUNTO NO TONAL DE FALK, KRENEK Y SEEGER, DESDE LA PERSPECTIVA DE LOS MENCIONADOS ASPECTOS ARTÍSTICOS DE SUS AUTORES. COMPARATIVA.

“Lo que quiero llamar teoría creativa va más allá del adiestramiento básico de los estudiantes de música al adiestramiento de los compositores. La necesidad de una teoría creativa surge cuando los fundamentos teóricos que se enseñan a los jóvenes músicos se basan en una práctica tradicional que ya no es acatada por los compositores (...) Tales teorías son las más efímeras, pero en cualquier época son las más reveladoras del pensamiento creativo de su tiempo. Verdaderamente corresponde al compositor escribirlas”¹⁸⁵

Aunque sus carreras siguieron caminos muy diferentes y sus músicas tienen pocos rasgos en común, Falk, Krenek y Seeger compartieron varios intereses comunes, y sus tratados de contrapunto post-tonal pueden entenderse como el resultado de una confluencia de esos intereses. Los tres autores comenzaron a enseñar composición relativamente pronto en sus carreras y se interesaron en combinar la disciplina tradicional del contrapunto con sus propias ideas originales y novedosas sobre la composición. Además de sus libros sobre contrapunto post-tonal, escribieron textos de armonía y contrapunto tonal/modal lo que por un lado corrobora su implicación en la docencia y por otro, su firme creencia en la necesidad de un profundo conocimiento del pasado cultural para poder abordar cualquier innovación en el momento presente. También se constata su interés tanto en la educación y pedagogía musicales como en la investigación científico-musical en el más amplio sentido de los términos, al revisar su actividad de divulgación por lo que a libros, artículos, reseñas y conferencias sobre estética e historia musical dirigidas tanto al público habitual de las salas de conciertos como a músicos profesionales.

¹⁸⁵ HARRISON, Frank L., HOOD, Mantle & PALISCA, Claude V (eds.). *Musicology, The Princeton Studies: Humanistic Scholarship in America*, Englewood Cliffs, N.J., 1963; pp. 112-3.

Además, estos autores mostraron un interés vehemente –y muy revelador- por la música antigua¹⁸⁶ y se implicaron tanto en los estudios e investigación como en la interpretación de música antigua en diversos momentos de sus carreras. El deseo de adoptar un estilo musical considerado por muchos como elitista e interpretarlo de tal modo que fuera accesible a los jóvenes estudiantes de música, combinado con una fascinación por compositores renacentistas y barrocos como Ockeghem, Monteverdi y Bach, llevó a estos tres hombres –cuyos estilos compositivos no podrían ser más distintos- a escribir manuales de contrapunto con un número de similitudes francamente notables como nos disponemos a demostrar en este trabajo.

Otro elemento común entre estos autores que resulta destacable es que en contraposición con sus posturas vanguardistas abogando por un lenguaje musical no tonal (por tanto de difícil acceso para el público general), constatamos una vertiente populista en el sentido de que destinaron una parte de su actividad artística a un tipo de creación musical que verdaderamente contactó con el gran público,¹⁸⁷ en ocasiones procurándoles éxitos clamorosos.¹⁸⁸ Éste es el caso por ejemplo, de Krenek con su ópera de influencias jazzísticas “Jonny spielt auf”.¹⁸⁹ Seeger cumple esta vertiente en las obras escritas durante los años del “Composer’s Collective”¹⁹⁰ y sobre todo, en su actividad

¹⁸⁶ Nos vemos obligados a recordar al lector que las fuentes bibliográficas que hacen referencia a Falk son escasas pero aún así podemos afirmar esta característica en Falk porque su alumno Eryck Abecassis confirmó el interés del maestro en la música de la Edad Media y Renacimiento en una conversación electrónica del 3 de diciembre del 2007. Por otra parte, las alusiones a Monteverdi en la introducción de su *Technique de la Musique Atonale* y las afirmaciones de Robbi Finkel ya mencionadas, corroboran también este punto.

¹⁸⁷ “Durante la primera y la segunda décadas del siglo XX, los principales compositores de concierto rompieron con el romanticismo europeo del siglo XIX. En los años 20 se había desarrollado un nuevo “estilo cosmopolita” y se introdujo un ligero acercamiento al jazz aunque se abandonó pronto. En los años 30, la música folklórica americana fue “descubierta” por todos excepto por unos pocos adversos constitucionales”. SEEGER, Charles. “American Music for American Children”, *Music Educators Journal*, Vol. 29, No. 2. (Nov. - Dec., 1942); p. 12.

¹⁸⁸ “Lo que convierte a una obra en ejemplar no es principalmente la integridad y el interés de sus patrones musicales, sino su relación con las circunstancias externas, especialmente con los valores latentes en la ideología de la cultura”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 233

¹⁸⁹ “(...) fue presentada a comienzos del año 1927 por el Stadtheater de Leipzig. El éxito fue inmediato y triunfal. Durante los dos años siguientes fue presentada la pieza en más de un centenar de escenarios de Europa entera y se mantuvo en algunos de ellos por largas series de reposiciones”. KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*, Op. cit.; p. 52.

¹⁹⁰ “No fue hasta que la Gran Depresión sacudió los cimientos de la sociedad Americana en los primeros años 30, cuando esos intentos iniciales por fusionar la música y la sociedad en una cosmovisión significativa se vieron reactivados”. REUSS Richard A. Op. cit.; p. 227.

recopilatoria y de difusión de canciones populares y para niños.¹⁹¹ Si Seeger viró hacia la etnomusicología al interesarse por aunar un corpus de música popular y genuinamente americana,¹⁹² Falk cumplía esta vertiente popular por un lado en la sinagoga (interpretando y haciendo arreglos musicales del folklore hebraico)¹⁹³ y por otro, escribiendo música incidental para el séptimo arte. La inmediatez a la hora de contactar con el gran público, nos permite vincular este medio a una popularidad de la que paradójicamente se separaba la música culta occidental, sobre todo esa nueva vertiente que venía representada por los intentos de superar y transgredir el sistema tonal tradicional. En Francia, fueron muchos los compositores de reconocido prestigio que escribieron música para el cine -en la que hallamos una fuerte influencia del jazz y conexión con la música folk y pop-, entre ellos destaca el entrañable amigo de Falk, Darius Milhaud.¹⁹⁴ Nuestras investigaciones apuntan a que la mayor parte de alumnos de Falk que actualmente desarrollan una intensa carrera musical y gozan de reconocimiento, lo hacen en el campo de la música para cine.¹⁹⁵

Los tratados de Falk, Krenek y Seeger están íntimamente asociados con situaciones docentes específicas: Falk en los diversos conservatorios franceses y con la enseñanza a nivel particular, Krenek en Vassar y en Hamline, y Seeger en la Universidad de California (Berkeley), con Cowell, Ruggles y Crawford. Como documentos dirigidos al uso práctico en la formación de compositores, los tres tratados ocupan un lugar importante en la historia de la teoría musical del siglo XX. Sin embargo, y a pesar de que ese rico complejo literario y metodológico que se conoce como teoría musical constituirá un referente en nuestra aproximación al estudio de los tres tratados, no se erigirá como un fin en sí mismo sino como un medio a partir del cual

¹⁹¹ “Seeger fue un innovador y un activista fundamental a la hora de introducir la música vernácula en las escuelas públicas americanas en los años 40”. McCARTHY, Mary. Op. cit.; p. 271.

¹⁹² “El fracaso de los esfuerzos del Collective por escribir música de masas le condujo a la conclusión decisiva de que cualquier intento para mejorar la vida de la gente a través de la música no podría llevarse a cabo únicamente sobre la base del arte musical, sino que tendría que alcanzarse llegando a un acuerdo y aceptando la música vernácula de la sociedad, ya se definiera académicamente en términos folklóricos, autóctonos o populares”. REUSS Richard A. Op. cit.; p. 232.

¹⁹³ Correspondencia personal mantenida con la Sra. Lebailly (14 de enero de 2008)

¹⁹⁴ “Un campo en el que Milhaud había sido sumamente exitoso es escribiendo música para películas. Varios de los principales compositores de Francia habían otorgado consideración y estudio a esta materia. “La película llega a un amplio público”, dijo, “y requiere un tipo particular de melodía y de orquesta”. BAUER, Marion. “Darius Milhaud”, *The Musical Quarterly*, Vol. 28, No. 2. (Apr., 1942); p. 157.

¹⁹⁵ Por ejemplo, Gabriel Yared o Robbi Finkel. Ver capítulo anterior.

se pretende comprender las relaciones entre los tres compositores y sus obras. Se trata de examinar las ideas particulares que caracterizan cada tratado como un producto exclusivo del perfil pedagógico y creativo de su autor.

Es lógico deducir que cuando ambos perfiles –compositor y profesor- conflúan en una misma persona como es el caso de los tres autores que nos ocupan, la implicación del creador en las corrientes vanguardistas del momento condicionaba la postura del docente,¹⁹⁶ que se sentía moral e intelectualmente obligado a iniciar a sus alumnos en un lenguaje musical característico de su tiempo.¹⁹⁷

El planteamiento de estos tratados didácticos históricos en lenguajes no tonales atendía a una doble vertiente: formación del estudiante y apoyo a la labor del docente, pero no se trataba de crear una segunda escolástica y mucho menos de sustituir el dispositivo procedimental existente; parece ser que lo que pretendían era regular una normativa alrededor de la escritura atonal que complementara los estudios académicos de los futuros compositores.¹⁹⁸ Ciertamente esos métodos didácticos parten de una práctica compositiva específica basada en la música escrita por sus autores (en realidad, el texto formativo y la obra de creación de cada autor son factores de su producción que se retroalimentan), pero sin duda se dirigen a un claro objetivo pedagógico: incluir en la formación del estudiante de composición una disciplina sistematizada en un lenguaje idiomático característico del siglo XX que por un lado, consiga una conexión con el sistema tonal tradicional¹⁹⁹ y por otro, le instruya tanto técnica como auditivamente en

¹⁹⁶ “En resumidas cuentas la situación es la siguiente: por una parte los tratados, en los que la enseñanza queda estática (o casi), y por otra parte los compositores, que escriben cada vez más atrevidamente y menos tonal”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 12.

¹⁹⁷ “Se trata de idear un marco lo suficientemente amplio para acomodar tanto el pasado como el presente, e incluso lo suficientemente elástico para no tener que ser trastocado cuando el futuro lo demande”. EVANS, Edwin. Op.cit.; p. 62.

¹⁹⁸ “Es significativo que en varios puntos del tratado Seeger se compare a sí mismo con Monteverdi. La música contemporánea había llegado a una encrucijada, y él esperaba que su obra constituyera un puente entre la antigua teoría (armonía y contrapunto tradicionales) y la nueva práctica”. GREER, Taylor A. “Critical Remarks”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 38.

¹⁹⁹ “El impulso inicial para la teoría del contrapunto disonante fue proporcionar un régimen pedagógico a los compositores, un vínculo entre el tradicional estudio de armonía y contrapunto y la (...) composición de los años 20”. GREER, Taylor A. “Critical Remarks”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 34.

un marco estético evolucionado,²⁰⁰ ofreciéndole además una alternativa dentro del inmenso abanico de posibilidades que se abre cuando uno pretende componer sin supeditarse a los principios de la música tonal.

El proceso de traducir un procedimiento compositivo muy particular a un conjunto de pautas pedagógicas no es, por supuesto, tarea fácil. La espontaneidad del compositor fácilmente podría producir una pedagogía desordenada e ineficaz mientras que por otra parte, las detalladas y rigurosas explicaciones de un profesor podrían muy bien producir resultados poco inspirados en alumnos prometedores.²⁰¹ Al fin y al cabo, se trata de tener presente que toda exposición teórica de este tipo constituye un medio que debe servir su propósito en la formación y evolución del futuro compositor.²⁰² En los tres casos que nos ocupan, los tratados son el fruto tanto de una amplia experiencia docente como de un largo periodo de experimentación y evolución en la aplicación de las bases que exponen, sin olvidar los principios ideológicos idiosincrásicos a cada uno de sus autores que los enmarcan.²⁰³

Además de que las perspectivas pedagógicas de estos tres maestros confluían en la necesidad de introducir a sus alumnos en los nuevos lenguajes musicales, también coinciden en una búsqueda común: la que les permita encontrar un punto de unión entre teoría y práctica musical.²⁰⁴ Podemos atribuir la preocupación que invadía a nuestros tres autores en este aspecto como uno de los factores que impulsaron la creación de sus

²⁰⁰ “La historia de la teoría musical occidental se puede interpretar como un intento por codificar un conjunto de reglas, por un lado para relaciones de fondo aprobadas, y por otro, para permitir divergencias de primer plano aceptables”. MORGAN, Robert P. “Secret Languages: The Roots of Musical Modernism”, *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 3 (Mar., 1984); p. 451.

²⁰¹ “Muchos dicen que uno puede tener técnica pero no inventiva. Esto es un error; o tampoco tendrá técnica, o tiene también inventiva. No tienes técnica cuando simplemente imitas algo; la técnica te tiene a ti. (...) Pero el objetivo del maestro es proveer al discípulo de esa técnica”. SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*, New York, 1975; p. 366.

²⁰² “En otras palabras, la técnica dodecafónica estricta solamente es un medio para conseguir un fin, del mismo modo que el contrapunto severo es sólo un medio para lograr un fin en la música tonal”. G. A. “Reviewed Work(s): *Studies in Counterpoint* by Ernst Krenek”, *The Musical Times*, Vol. 81, No. 1171. (Sep., 1940), p. 373.

²⁰³ “El tratado de Seeger documenta el proceso de descubrimiento y adaptación de nuevas ideas, la transformación de principios teóricos en técnicas compositivas pragmáticas, y una justificación filosófica y una teorización de las prácticas compositivas”. RAO, Nancy Y. Op. cit.; p. 375.

²⁰⁴ “Esperamos que estas disciplinas permitan la eclosión de obras originales y sólidamente escritas, y también por su identidad misma con la composición, que se puedan poner de acuerdo teoría y práctica por el bien de la Música”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 16.

tratados. En el caso de Seeger, T. A. Greer habla de “*su descontento con el cisma existente entre la teoría del temprano siglo XX y la práctica experimental. [Seeger] Intenta forjar un compromiso entre los compositores que prácticamente ignoraban el pasado y los teóricos e historiadores quienes, al concentrarse en el pasado, ignoraban el presente*”.²⁰⁵

En esta búsqueda de unas bases de aplicación pedagógica, estos autores se aventuran a elaborar una exposición teórica que aún simplificando la multiplicidad y riqueza de los aspectos del nuevo arte,²⁰⁶ ofrezca un compendio organizado que defina las principales características del estilo (entendiendo por estilo precisamente ese hincapié que se hace en las convenciones y normas compartidas dejando un tanto de lado las desviaciones de éstas) y permita la incursión en sus principios básicos.²⁰⁷ O sea, que su aportación debe entenderse en la misma línea que la de cualquier libro de texto sobre armonía, contrapunto o formas tradicionales.²⁰⁸ un manual práctico con reglas que explican cómo se hace y que se presentan en una gradación creciente de dificultad como principio didáctico. En definitiva, esas reglas u otras,²⁰⁹ significan para cualquier docente pretextos didácticos que obligan a analizar sus principios como profesor²¹⁰ y

²⁰⁵ GREER, Taylor A. “Critical Remarks”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; pp. 27-8.

²⁰⁶ “La taxonomía subvierte la diversidad (y con ello la plenitud) porque agrupar (...) implica hacer hincapié en los rasgos que son compartidos y desestimar lo que sea peculiar o idiosincrásico de un fenómeno. Dicho de otro modo más fuerte: las taxonomías y teorías tienen como meta la reducción de la diversidad existencial mediante la substitución de casos particulares bajo un principio general”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 275.

²⁰⁷ “Las exposiciones teóricas sobre métodos de composición pueden ser tanto análisis descriptivos basados en la observación de la práctica compositiva existente, o recomendaciones de ciertos procedimientos diseñados para asesorar a los estudiantes sobre cómo pueden lograr, a través de su propio trabajo práctico, competencia básica en la práctica compositiva que está siendo estudiada. Obviamente, tales recomendaciones también se basan en la observación, pero quienquiera que las haga, difícilmente intentará incorporar en sus sugerencias todos los rasgos e implicaciones de la práctica que tenga en mente; seleccionará aquellos que le parezcan de máximo valor práctico desde un punto de vista pedagógico”. KRENEK, Ernst. “Is the Twelve-Tone Technique on the Decline?”, *The Musical Quarterly*, Vol. 39, No. 4. (Oct., 1953); p. 516.

²⁰⁸ “A aquellos que dicen que ya ha habido suficiente experimentación en la composición durante las tres primeras décadas del siglo XX y por consiguiente, no es deseable ningún pensamiento de esa naturaleza, se le debería decir: “Sí, ha habido bastante experimentación desde 1900, pero sólo de una clase, de la desorganizada y poco científica. (...) El presente trabajo propone que es un procedimiento normal en nuestra música, recurrir en tales situaciones a la sistematización lingüística. Fue un éxito en los siglos XV y XVII, y puede serlo ahora”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 155.

²⁰⁹ Falk considera que las reglas constituyen siempre “una base sólida e indispensable”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 11.

²¹⁰ “El principal propósito de las reglas es establecer algún área común entre el profesor y el alumno, un conjunto temporalmente acordado sobre principios por los cuales tanto el profesor como el estudiante

que proponen a nuestros alumnos un orden como punto de apoyo en la etapa de descubrimiento de la naturaleza del material con el que se tiene que enfrentar en su trabajo. En resumen: el alumno abordará no sólo el orden propuesto, sino fundamentalmente la naturaleza del pensamiento que lo anima y en definitiva, llegará a profundizar en el ejercicio imprescindible de convertir la información en conocimiento.

El propio J. Falk, en una entrevista realizada por la radio francesa en el año 1981, incide en ese papel funcional del sistema por el cual el tratado didáctico se configura como una mera herramienta que, destinada a la consecución de una sólida formación del estudiante, permitirá el desarrollo del futuro compositor en la libre realización de una obra con señas de identificación personales y únicas.²¹¹

Estamos convencidos de que todos los sistemas compositivos merecen nuestra atención y parten del mismo grado de validez, puesto que su finalidad no radica en sí mismos,²¹² sino que se proyecta más allá, según la aplicación que de ellos haga el artista creador en su obra.²¹³ *“Nadie puede sostener que el sistema desempeñe otra cosa que un papel funcional, de intermediario, entre la potencia creadora y el objeto ni que, por tanto, los logros en la invención o el uso de un determinado sistema sean un fin en sí mismos”*.²¹⁴

puedan juzgar si este último está haciendo progresos en la dirección deseada. La autoridad que cualquier libro de texto dedicado a procedimientos contemporáneos pueda adquirir reside únicamente en la confianza que su autor invoque a través de sus logros creativos y de su experiencia pedagógica”. KRENEK, Ernst. “Is the Twelve-Tone Technique on the Decline?”, Op. cit.; p. 517.

²¹¹ *“En el fondo volvemos a encontrarnos con los antiguos tratados de armonía que daban reglas precisas con las cuales componíamos libremente. La música atonal integral permite encontrar esta originalidad”*. FERNÁNDEZ VIDAL, Carme. Op. cit.; p. 95.

²¹² *“Y si no hemos podido considerar el sistema como un fin, tampoco parece posible, en función de la naturaleza de la creación (que no es sólo un planteamiento técnico, sino que implica aspectos mucho más complejos) que un sistema garantice ni siquiera el mínimo resultado”*. CATALÁN, Teresa. *Sistemas compositivos...*, Op. cit.; p. 28.

²¹³ *“El sistema sólo es defendible desde la obra resultante, y no al revés; por lo que nunca podrá justificar un resultado, sino que es precisamente en función de dicho resultado, como se deberá evaluar el acierto o no del proceso seleccionado...”*. RUVIRA, Josep. *Javier Darías. Obra de composición e investigación musical*, Valencia, 1990; p. 83.

²¹⁴ CATALÁN, Teresa. *Sistemas compositivos...*, Op. cit.; p. 27.

Para los ensayos en sus respectivos lenguajes “atonal”, “dodecafónico” y “disonante”,²¹⁵ Julien Falk, Ernst Krenek y Charles Seeger desarrollaron preceptos contrapuntísticos que partían y se apoyaban en sus antecesores en lenguajes tonales. En cierto modo, buscaron la manera de adaptar el contrapunto tradicional fuxiano²¹⁶ para que sirviera como vehículo para la experimentación en lenguajes no tonales. Sus escritos sobre contrapunto se diferencian de los textos de contrapunto estilísticamente tradicionales en que sus principios se expusieron al mismo tiempo en que se escribía en los estilos musicales correspondientes; es decir, que la interacción entre la música escrita del momento y su codificación en un texto a través de toda una serie de normas, los convierte a ellos mismos, en epígonos de esa experimentación. Mientras que el contrapunto fuxiano²¹⁷ pretende sistematizar la polifonía palestriniana²¹⁸ -por tanto, la redacción del tratado acaece con posterioridad, estilísticamente hablando y, en consecuencia, se muestra contaminada de la época barroca de Fux-, en los textos que aquí nos ocupan este desfase temporal no se produce.²¹⁹ Si bien se ha discutido mucho sobre un supuesto orden de cosas respecto a si primero es la práctica y después la teoría o viceversa, y aunque el primer supuesto parece ser el que más adeptos ha conseguido aglutinar, lo cierto es que en el caso del contrapunto fuxiano tuvo sus inconvenientes si consideramos su grado de fidelidad estilística con la polifonía renacentista o incluso palestriniana,²²⁰ ya que como material pedagógico su valía esta fuera de duda. A donde

²¹⁵ En el capítulo siguiente profundizaremos en los aspectos terminológicos y en su uso para el presente trabajo.

²¹⁶ En el capítulo siguiente se analizarán con más detalle las vinculaciones a la tradición y a la pedagogía fuxiana en concreto.

²¹⁷ Johann Joseph Fux (1660-1741). En su tratado *Gradus ad Parnassum* (1725), expone el sistema de enseñanza de contrapunto que desde entonces ha servido de fundamento a todos los tratados de contrapunto tradicional: las especies. Acreedor tanto de excedidos halagos como de las más feroces críticas, no puede negarse que todos los tratados de contrapunto posteriores repropusieron este esquema si bien los detalles fueron perfeccionándose con el transcurso del tiempo.

²¹⁸ “Aunque Fux extrajera sus concepciones contrapuntísticas del estilo palestriniano, no lo hacía sin caer en la influencia mediadora de la música sacra católica del XVIII, en la que perduraba la herencia del “stile antico”. El reconocimiento de la intransigencia estilística, patente en la obra de Palestrina (condición indispensable para la investigación pedagógico-metodológica y la sistematización de los fenómenos técnicos-compositivos), fue determinante para Fux”. FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. *Contrapunto creativo*, Barcelona, 1993; p. 33.

²¹⁹ Sin embargo, en el caso de Falk observamos una distancia temporal de entre 20 y 30 años que, dada la velocidad de los cambios que testimonió el siglo XX, representa un margen de distancia entre el estilo que se pretende sistematizar y el momento en que se sistematiza. El propio autor es consciente de ello cuando se dice a su técnica atonal integral se halla “tras la primera línea de vanguardia”. FERNÁNDEZ VIDAL, Carme. Op. cit.; p. 97.

²²⁰ “A la distancia a la que nos encontramos del Renacimiento, y conociendo lo que ocurrió en la historia de la música desde entonces, podríamos inclinarnos a pensar que las reglas consagradas del contrapunto modal de siglo XVI fueron establecidas por Palestrina como la ley de la música y fueron aceptadas como tal en parte porque todo el mundo se doblegó ante el irresistible poder del genio, en parte porque el maestro estaba de algún modo en misteriosa sintonía con la verdadera naturaleza de la música, que era

queremos llegar, es que su cercanía histórica con el momento musical en que los tres tratados que vamos a estudiar fueron escritos, nos aporta una inmediatez, un testimonio de primera mano que contrarresta y subsana cualquier brizna de divagación o desorganización que pudiera reprocharse a cualquier de ellos.²²¹

En definitiva, descubrimos como en una época tan llena de preguntas sobre el futuro de la música, el marco del contrapunto escolástico proporcionó una estructura y estabilidad que no sólo sustentó algunos de los experimentos musicales más radicales de la primera mitad del siglo XX si no que también fue y sigue siendo de gran ayuda a la hora de definir y documentar la práctica compositiva modernista.

Por lo tanto, en la descripción analítica de cada uno de los tratados estudiados nos encontramos con otra referencia ineludible: el sistema tonal tradicional; puesto que en un contexto técnico establecer un paralelo (ya sea por distanciamiento o por conservación) con los principios codificados en los textos de contrapunto escolástico, punto de referencia en la enseñanza desde hace aproximadamente tres siglos, se hace no sólo inevitable sino imprescindible. La renovación del contrapunto que tuvo lugar en la música del siglo XX invita, si no obliga, a un estudio minucioso sobre ambos sistemas (el contrapunto tradicional o escolástico y el contrapunto atonal), de cuya comparativa se puedan extraer conclusiones aplicables a la actual enseñanza del contrapunto.²²²

capaz de revelar en aquellas reglas. En realidad, ese periodo fue testigo de un gran número de compositores excepcionales que no aplicaban en absoluto sus "reglas", o solamente hasta cierto punto, o quienes las modificaron al acomodárselas, por lo que su técnica [la de Palestrina], tal como la formularon los teóricos contemporáneos o posteriores, constituyó solamente uno de varios principios participantes en la organización musical". KRENEK, Ernst. "Is the Twelve-Tone Technique on the Decline?", Op. cit.; p. 515.

²²¹ "En este campo -por su misma naturaleza necesariamente controvertido- cabe esperar que el lector encuentre innumerables detalles que le resulten ofensivos. Pero se le pide que piense que el propio autor se siente dudoso de no pocos detalles y que, por supuesto, piensa calificar y alterar muchos de ellos en el afán de consolidar todavía más la solidez del enfoque que considera el punto de vista básico, los métodos, el alcance y el objetivo del trabajo abordado. Debemos recordar que una presentación sistemática del arte de la composición en su totalidad es 'por sí misma', o al menos debería ser, una obra de arte". SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 155.

²²² "Prescindiendo de la corriente estilística conservadora que se remite a Palestrina o Fux, la mayor parte de los tratados contrapuntísticos se esfuerzan por encontrar caminos de conexión entre las corrientes tradicionales de la composición lineal-basada en la modalidad del XVI-o del contrapunto armónico construido sobre la tonalidad bimodal- y la práctica compositiva del siglo XX". FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. Op. cit.; p. 76.

Los tratados de Falk, Krenek y Seeger tienen al menos cuatro características en común. La primera es que todos ellos utilizan el contrapunto como medio para crear o justificar una alternativa a la tonalidad tradicional;²²³ la segunda, que los tres autores, en cierta medida basan sus ideas en el contrapunto fuxiano tradicional;²²⁴ la tercera, todos intentan codificar una práctica compositiva específica fundamentada en sus propias obras, o sea, que no se trata de ilustrar o explicar una práctica anterior como ya hemos argumentado anteriormente; y por último, estos tres tratados van dirigidos principalmente a formar compositores, más que a analistas o intérpretes.

Para nuestros propósitos resulta procedente ver y analizar las tres propuestas desde dos perspectivas. La primera (a la que acabamos de aludir), vinculada a la tradición y por la cual se configuran como sus herederas. Desde la segunda perspectiva, se presentan no sólo como una alternativa si no como una afrenta directa a la práctica tonal tradicional en cuanto que pretenden frustrar, renegar, perturbar y complicar cualquier rasgo de la tonalidad tradicional al que un oyente pudiera aferrarse para una orientación y nitidez auditivas. Por tanto, estas propuestas se alinean en lo que puede considerarse -e históricamente así se ha estimado- un acto de rebelión contra esa tradición. Aunque en un primer momento estas dos perspectivas puedan parecer contradictorias, no lo son. En muchos sentidos, representan la teoría y la práctica compositiva post-tonal en su adolescencia, llena de energía, de ira, con premura por progresar e imbuida de una fe ilimitada en su propio poder.

El contrapunto disonante de Charles Seeger está salpicado de rebelión y experimentación. Abraza la práctica tonal tradicional en el sentido de que, hasta cierto punto, se rebela contra los elementos y fundamentos estéticos de la tonalidad tradicional. En muchos sentidos, las teorías de Seeger reflejan las cualidades que el compositor halló en su joven estudiante Henry Cowell: una relativa ausencia de

²²³ En el capítulo siguiente profundizaremos en el auge que experimentaron las técnicas contrapuntísticas en las primeras décadas del siglo XX.

²²⁴ “Krenek ha comparado con razón el dodecafonismo con las reglas del contrapunto riguroso abstraídas por Palestrina, hasta hoy la mejor escuela de composición”. ADORNO, Theodor W. *Filosofía de la Nueva Música*, Madrid, 2003; p. 104.

formación en la tradición musical occidental, una sensación de inquietud adolescente y un deseo de “*vivir todo el mundo de la música*”.²²⁵ El tratado de Seeger se aparta del de Falk y el de Krenek en al menos un aspecto importante: es el único aquí estudiado que nunca fue completamente terminado ni publicado mientras el autor vivía. Así como Falk y de Krenek pretenden con sus tratados complementar los estudios académicos de los futuros compositores, Seeger busca un nuevo método educativo que amalgame el pasado con la práctica presente.²²⁶ La aspiración última de este autor era que su tratado fuera un primer paso en la consecución de un sistema que sirviera para interpretar y estudiar la composición de la música europea tanto de principios del siglo XX como la anterior, así como también las músicas no europeas.²²⁷ En este sentido, el proyecto resulta francamente ambicioso pero cabe tener en cuenta que Seeger no presenta tal método educativo en su forma completa sino que aspira a que su tratado establezca el punto de partida necesario para la consecución de tal objetivo. Como ya hemos dicho, la obra compositiva de Seeger es escasa (porque abandonó tempranamente la composición y porque un número considerable de su obra ardió en Berkeley), así que su proyecto educativo basado en el contrapunto disonante fue consolidándose a través de las clases que impartía (a Crawford, Cowell y Ruggles, sobre todo) y fue en la obra de sus discípulos donde se materializó su planteamiento teórico. Sus ideas se desarrollaron especialmente a raíz de su trabajo con Ruth Crawford quien puede considerarse a efectos prácticos, coautora del tratado. En el presente estudio interpretaremos el “Manual de Contrapunto Disonante” de esta manera: como una alternativa compositiva circunscrita al amplio contexto teórico e ideológico que supone “TENM”.

²²⁵ NICHOLLS, David. *American Experimental Music 1890-1940*, Op. cit.; p. 134.

²²⁶ “El objeto del presente trabajo es, primero, construir el puente que encontramos hoy entre la vieja disciplina y la nueva práctica; segundo, contribuir a la organización de una nueva disciplina y de un nuevo método que reemplazará al viejo y servirá al futuro desarrollo de la música como el viejo sirvió al pasado, en los días de su aplicación”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 154-5.

²²⁷ “Cabe esperar que al final, con un conocimiento más adecuado de diversas músicas no europeas, no sería necesaria una alteración muy amplia para que fuera de utilidad en conexión con la composición revolucionaria de cualquier música: china, japonesa o india, además de la europea”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 158.

El tratado de contrapunto dodecafónico de Ernst Krenek es el único de los tres libros que está basado en un sistema compositivo que no es originario de este autor.²²⁸ Aunque fueron muchos los compositores que trabajaron en lenguajes dodecafónicos, Krenek es el único que documentó su propia experimentación con esta técnica compositiva en un manual para la enseñanza,²²⁹ que por cierto, constituye el único texto existente en forma de tratado didáctico sobre contrapunto dodecafónico.²³⁰ “Estudios sobre Contrapunto basados en la Técnica Dodecafónica” es una representación de la interacción del compositor con un enfoque compositivo concreto. Su brevedad pedagógica pone de manifiesto que su autor necesitaba aceptar nuevos estilos compositivos de una manera relativamente rápida y concisa.²³¹ Puesto que optó por explorar estilos nuevos y diferentes con bastante frecuencia,²³² Krenek se acostumbró a descubrir en un periodo de tiempo relativamente corto,²³³ qué podría ofrecerle cualquier método compositivo dado. Los inconvenientes de cada método le conducían a menudo a

²²⁸ “Krenek fue el primer compositor importante fuera del círculo inmediato de Schoenberg y sus alumnos que se adscribió al sistema dodecafónico, y su conversión ocasionó mucha excitación en los círculos musicales”. PERLE, George. “Krenek”, Op. cit.; 148.

²²⁹ “Tengamos en cuenta que la técnica dodecafónica, cuando apareció por primera vez, no estaba publicada en forma de un conjunto coherente de instrucciones normativas, sistemáticas, que pudiera seguir cualquier compositor que deseara ser reconocido como un consumado, como quien dice, “autorizado” dodecafonista”. KRENEK, Ernst. “Is the Twelve-Tone Technique on the Decline?”, Op. cit.; p. 515.

²³⁰ “Aunque hubo cierto debate teórico sobre lo publicado de técnica dodecafónica, por ejemplo: Erwin Stein: “Neue Formprinzipien”(Musikblätter des Anbruch, 6 (1924), 286-303), el primer tratado didáctico como tal sería el del propio Krenek, sus “Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique” (New York, 1940)”. TREGGAR, Peter John. Op. cit.; p.71.

²³¹ “Una de las características de la personalidad de Krenek en los años 20 fue su habilidad para cambiar de rumbo bajo el impacto de algunos dilemas estilísticos del periodo. Primero llamó la atención como un atonalista libre, después se vio afectado por el neoclasicismo y la cultura popular – particularmente en la ópera *Jonny spielt auf*, repuesta aquí no hace mucho- pero en 1930 se convirtió en un converso a la técnica dodecafónica y a la Segunda Escuela de Viena”. DICKINSON, Peter. “Ernst Krenek at 87”, *Tempo, New Series, No. 161/162, ...An Austrian Quodlibet...* (Jun. - Sep., 1987); p. 1

²³² “Cuando un compositor cambia su estilo, causa de ordinario desorientación entre sus contemporáneos. Parece como si se perfilara mal, en comparación con los grandes maestros del pasado, cuya obra se nos presenta con unidad perfecta, redondeada y lógicamente organizada. Tenemos la tendencia a minimizar las diferencias entre las distintas fases por las que pasaron aquellos compositores; en parte porque la distancia en el tiempo parece restarles importancia y en parte porque conocemos ya de antemano el resultado final y, por ello, podemos interpretar los distintos giros en el desarrollo del compositor, implantado ya en la totalidad del cuadro histórico y, finalmente, porque la identidad de una personalidad que se ha completado en el marco histórico, muestra siempre el sello inconfundible de la misma, a pesar de cualquier multiformidad de sus manifestaciones”. KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*, Op. cit.; p. 88.

²³³ “Los compositores progresistas han sido rutinariamente acusados de experimentar con nuevas ideas, nuevos sonidos, nuevas técnicas, nuevos diseños, ‘sólo por la pura novedad’, en lugar de haber sido conducidos a ello por una ‘necesidad interior’ o, probablemente aún mejor, por nada en concreto. Considero que para un compositor es perfectamente legítimo buscar algo nuevo y diferente sólo porque es nuevo y diferente, y debería dejar de pedir excusas por ser curioso”. KRENEK, Ernst. *Horizons Circled...*, Op. cit.; p. 78.

su próximo surtido de elecciones estilísticas.²³⁴ La naturaleza concisa de este texto resulta un factor clave a la hora de hacer posible una interpretación del tratado completo. Aunque Krenek conoció la música dodecafónica a través de Schoenberg, vía Webern, la propuesta presentada en el texto que nos ocupa constituye la adopción de esta técnica y su interpretación por parte del propio autor. Así lo expresa en la introducción del tratado: *“Este libro no pretende resumir o codificar la práctica de la técnica dodecafónica según aparece en las obras de Schoenberg, de sus discípulos Alban Berg y Anton Webern, y de otros varios compositores. Estando esta técnica todavía en proceso de elaboración y sujeta a cambios en cada nueva obra, el estudiante se confundiría fácilmente si tuviera que empezar por examinar sus múltiples aplicaciones en las obras de estos compositores. El autor desea presentar los principios elementales de la técnica dodecafónica como él la ha aplicado en varias de sus propias obras, y de una manera que ha demostrado ser útil en la enseñanza”*.²³⁵

Puesto que existe una gran cantidad de literatura que trata sobre diversos aspectos de la música dodecafónica, el lector debería remitirse a otras fuentes para un examen más exhaustivo de la historia de la composición dodecafónica y de cómo diferentes compositores incorporaron la técnica dodecafónica en sus estilos compositivos. El tratado de contrapunto de Krenek constituye precisamente un ejemplo de que hay tantas aplicaciones de la técnica dodecafónica como compositores que la utilicen²³⁶ (corroborando así lo anteriormente dicho sobre el sistema como medio estratégico para la creación artística). Nuestro foco de atención se centrará en un examen de la pedagogía dodecafónica krenekiana a la luz de determinadas influencias

²³⁴ “Cuando examino mi evolución como compositor, observo que no se ha desarrollado paralelamente a la de la mayoría de mis contemporáneos. Mi reacción contra la complicación del estilo atonal apareció con anterioridad y fue más profunda que en la mayoría de otros casos y, por consiguiente, fue sólo pasajera. (...) Mi periodo romántico fue, al contrario, dominado por la teoría que admitía como posible la recuperación del sentido original del antiguo vocabulario por medio de un experimento radical. (...) Tenía ya en mi periodo revolucionario a varios compositores mayores tras de mí, cuando me acerqué, a sabiendas, a las complicaciones de la técnica dodecafónica. En este sentido tengo la esperanza de no tener que ser sacrificado a una falsa simplicidad que, a mi modo de ver, caracteriza la mayor parte de la música contemporánea. En cuanto me sea posible perfilar un estilo menos complejo, en tal caso deberá ser éste auténtico –por lo menos así lo espero– y habrá de venir madurado por la experiencia de los últimos quince años”. KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*, Op. cit.; pp. 95-6.

²³⁵ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p.66.

²³⁶ “Las ideas expresadas en este libro son las de Krenek y no necesariamente las de Schoenberg o las de cualquier otro miembro de su escuela”. SEARLE, Humphrey. *Twentieth Century Counterpoint. A Guide for Students*, London, 1955; p. 111.

ideológicas y espirituales en base a las cuales Krenek otorgaba a la serie dodecafónica²³⁷ cualidades metafísicas y religiosas.

Veremos que el tratado de Julien Falk comparte muchos rasgos distintivos de la tradición escolástica francesa aplicados a una exposición que aspira a erigirse en una técnica original de su autor: la técnica atonal integral. En la línea de rebelión que apuntábamos, esta técnica atiende a una neutralización explícita de cualquier asociación tonal vinculada con el parámetro altura. El autor cree haber sido capaz de sistematizar unas pautas para lograr un discurso no tonal que prescinde del elemento serial.²³⁸ Su objetivo: proveer al compositor de un sistema operativo que le asegure la unidad estilística cuando escriba en un lenguaje no tonal. La iniciación en el estudio de este tratado presupone una sólida formación en la armonía, el contrapunto y las formas tradicionales.²³⁹ Como también ocurrió en el caso de Krenek y Seeger, la carrera docente de Falk no se centró exclusivamente en la enseñanza de su técnica atonal sino que más bien instruía en materias de armonía, contrapunto, historia, formas y composición tradicional. La enseñanza de la técnica atonal era planteada a sus alumnos como una posible opción una vez hubieran adquirido una formación sólida en la escritura musical tradicional.²⁴⁰

²³⁷ En el *New Grove Dictionary of Music and Musicians* definen las series dodecafónicas como “(...) conjuntos ordenados (‘series’ o ‘sucesiones’) que se pueden transformar unos en otros mediante transposición, (...) por retrogradación, por inversión, (...) o mediante cualquier combinación de estas operaciones, [y que todos ellos] se consideran diferentes formas de una única serie”.

²³⁸ “En lo que nos concierne, no tenemos la pretensión de haber inventado un nuevo sistema musical -en una época en la que se reclama de nuevo novedades a cualquier precio-, sino solamente tener codificada la música atonal a través de reglas precisas, que abre a nuestro arte horizontes nuevos. (...) Aun rindiendo homenaje al maestro vienés y a sus grandes discípulos Alban Berg y Anton Webern, no pensamos que la serie sea indispensable para asegurar la unidad de este estilo”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; pp. 14 y 13.

²³⁹ En el punto 69 del libro escribe Falk: “Aconsejamos no abordar los presentes estudios más que después de los de armonía tonal y contrapunto riguroso tonal y modal”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 44. También Seeger expresa: “Éste no es de ninguna manera un libro elemental, (...). Presupone una educación general satisfactoria y un moderado grado de madurez por parte del lector, un conocimiento adecuado de la terminología musical y un conocimiento más o menos sólido de la armonía convencional, contrapunto y de la práctica musical en general”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 158.

²⁴⁰ “Una vez hube alcanzado un cierto nivel de estudios, Julien Falk me preguntó -y supongo que haría lo mismo con sus otros alumnos- si deseaba dedicarme a esta o aquella área de estudio: orquestación, técnica atonal, adquisición de oído perfecto, etc. Éstas son las áreas en las que destacaba y también aquellas en las que él creía que podía mejorar el nivel de competencia de sus alumnos. Por tanto, se dejaba al estudiante escoger a qué área quería dedicarse. Julien no imponía su propia técnica atonal a sus discípulos”. Conversación electrónica con R. Finkel (18 de mayo de 2009).

Un factor que distingue la exposición seegeriana de las otras dos, es el amplio marco filosófico-histórico que precede al Manual de Contrapunto Disonante.²⁴¹ A pesar de que nuestros intereses se centren en la técnica del contrapunto disonante y de que el Manual constituya el foco de nuestro estudio, no es posible obviar el contexto ideológico en el que esta técnica compositiva fue engendrada.²⁴² El caso de Charles Seeger es un ejemplo extraordinario por lo poco común en cuanto a que en fechas tan tempranas como son los últimos años 20 del siglo XX y percatándose de los cambios experimentados por el arte musical en esas últimas décadas, nos ofrece una profunda reflexión sobre la composición que comprende una evaluación histórica, evolutiva (que no excluye las músicas no occidentales), de la crítica musical, de la psicología perceptiva y, en base a todo ello, una remodelación de la teoría musical, ampliándola para que se adapte a las necesidades de la nueva música y, como el propio autor expresa, con la intención de que sirva además como elemento operativo para músicas de diferentes culturas.²⁴³ La primera parte de “TENM” (es decir, el “Tratado de Composición Musical”) es la más teórica y en la que se establecen los pilares de la filosofía seegeriana, pero también germinan en ella los elementos nucleares de la teoría musical que verán su aplicación en la segunda parte objeto de nuestro estudio: el “Manual de Contrapunto Disonante”; configurándose esta última, como la aplicación práctica en forma de técnica contrapuntística. La profunda interconexión entre ambas partes y la clara notoriedad de que esta segunda parte está concebida como una continuación de la primera nos ha llevado a tomar varias decisiones: la primera de ellas fue hacer la traducción completa de “TENM” y ofrecerla aquí como uno de los apéndices de este estudio.²⁴⁴ Por una parte, esto permitirá al lector la posibilidad de

²⁴¹ Los dos primeros capítulos de *TENM* son de índole filosófica y en ellos Seeger expone una teoría del conocimiento en la que yacen las bases para un método de evaluación de la música (*Theory of Music Criticism*).

²⁴² “Su tratado no busca ofrecer simplemente un método de composición sino también presentar un argumento para el fundamento estético de un método como éste, ambos en términos de justificación teórica e histórica y desde el punto de vista de la expresividad musical”. RAO, Nancy Y. Op. cit.; p. 375.

²⁴³ “Cabe esperar que al final, con un conocimiento más adecuado de diversas músicas no europeas, no sería necesaria una alteración muy amplia para que fuera de utilidad en conexión con la composición revolucionaria de cualquier música: china, japonesa o india, además de la europea”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 158.

²⁴⁴ “Sin embargo, el “manual” no pretende ni mucho menos ser por sí mismo semejante guía pedagógica independiente. De hecho, las dos mitades son inseparables; una introduce varias teorías especulativas y la otra las aplica en un régimen de contrapunto (...) Divorciar una sutileza contrapuntística desarrollada en la Parte II habría subvertido justo la sensibilidad que Seeger esperaba inculcar. Para él, el diagnóstico de las enfermedades que afectaban a la música moderna era tan importante como el

conocer la obra como un todo y por otra, nos permitirá las referencias obligadas que haremos al resto de “TENM” cuando analicemos el “Manual de Contrapunto Disonante”.

Un aspecto que caracteriza de manera fundamental los estudios musicológicos de Seeger es que parte de la premisa de un diálogo entre lógica e intuición, en el cual los dos factores se complementan en lugar de rivalizar entre sí.²⁴⁵ Así pues, la complejidad del pensamiento filosófico de Seeger radica en querer alcanzar un equilibrio entre el razonamiento científico (lógica) y la parte inaprensible de la música (intuición).²⁴⁶ Reconoce de este modo, tanto la necesidad como la exigencia de organizar sistemáticamente todos los aspectos posibles sin soslayar el innegable papel de la intuición artística: *“Podemos reconocer que hay una parte importante en el arte de la composición que no atañe a los confines de la razón, de la que no se puede ni hablar de ninguna manera. Pero también mantenemos que hay ciertos aspectos de ella que (vistas las costumbres de hoy día) pueden y deben organizarse de la manera rigurosamente más lógica posible”*.²⁴⁷

En sus tratados, tanto Falk como Krenek incorporan ejercicios en la línea de un método didáctico ortodoxo, atendiendo a parámetros de dificultad creciente. Seeger, en cambio, se contenta con ofrecer un proyecto de un régimen contrapuntístico en la segunda parte de “TENM”; se supone que destinado a que el alumno y sobre todo, el profesor lo desarrolle y lo complemente. Por este motivo podemos decir que de los tres tratados, el de Seeger quizá sea el menos pretencioso y también el menos organizado. En él no hallamos listas de normas y prohibiciones, ni ejemplos musicales sencillos ni tareas para el estudiante consistentes en breves ejercicios compositivos que se

“remedio” disonante que él prescribiría”. GREER, Taylor A. “Critical Remarks”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 28.

²⁴⁵ *“Un tema que emerge de sus reflexiones musicológicas es su idea de la crítica como un diálogo entre lógica e intuición en el que las dos se complementan más que compiten entre sí”*. GREER, Taylor A. “Critical Remarks”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 30.

²⁴⁶ *“El aspecto puramente musical de esta mixtura puede resultar difícil de discernir al principio, en especial dada la propensión de Seeger a la abstracción filosófica. En un examen minucioso, sin embargo, hallamos numerosos indicios de ella esparcidos a lo largo del tratado”*. GREER, Taylor A. “Critical Remarks”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit; p. 35

²⁴⁷ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 153.

concentren en un problema en particular. La naturaleza relativamente embrollada de la pedagogía seegeriana se debe probablemente a varios factores -además del anteriormente mencionado.²⁴⁸ Primero, la mayor parte de la experiencia docente en contrapunto disonante de Seeger tuvo lugar en clases individualizadas -las más destacables con Henry Cowell, Carl Ruggles y Ruth Crawford- en lugar de a grupos de alumnos en clase colectiva. Las clases particulares muy probablemente permitieron a Seeger y a sus alumnos más flexibilidad y espontaneidad de la que hubieran tenido en el marco de un aula. Segundo, Seeger nunca completó su tratado y sólo podemos preguntarnos cómo habría evolucionado su propuesta pedagógica con más escritos de su obra. Tercero, Seeger dedicó a la composición una parte relativamente corta de su carrera; la lucha constante entre la práctica compositiva y la pedagogía no fue un asunto tan apremiante como para Krenek o para Falk. Curiosamente, los alumnos de Seeger están muy bien considerados hoy en día y atraen incluso más la atención de teóricos y adeptos a la nueva música que los alumnos de Krenek o de Falk.²⁴⁹ A pesar de la pedagogía relativamente intrincada de Seeger, sus alumnos parece que fueron capaces de incorporar las ideas de su maestro a sus propias propuestas compositivas de manera efectiva.

El tratado de Falk resulta quizá el más dogmático de los tres si se tiene en cuenta la larga exposición de reglas y prohibiciones (su diferenciación entre estilo “libre” y “riguroso” supera cualquier expectativa en el contexto), su acopio de ejemplos musicales y la detallada demanda de tareas para el alumno minuciosamente estipuladas al final de cada capítulo del libro. Se compartan o no sus estrategias pedagógicas y compositivas,²⁵⁰ sin duda debemos reconocer que como profesor de composición y teoría, Falk tenía una experiencia de incuestionable amplitud y profundidad.²⁵¹

²⁴⁸ “Uno de los rasgos más distintivos del tratado es el ideal de Seeger de reconciliar la investigación sistemática con la intuición artística. El aspecto sistemático de este ideal se advierte desde el mismo inicio. (...) En otras palabras, aunque hubo límites a lo que la ciencia podía explicar sobre la música, resultó imprescindible explorar al máximo esos límites”. GREER, Taylor A. “Critical Remarks”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 34-5

²⁴⁹ El perfil de los alumnos de Falk que gozan de un reconocimiento importante corresponde a arreglistas, productores y compositores de música para cine y animación. Alumnos de Krenek como por ejemplo George Perle han alcanzado un status destacado en su faceta de teóricos y analistas más que como compositores.

²⁵⁰ La única referencia a este tratado que hemos encontrado es en un libro titulado *Música y educación* cuyo autor expone: “Se ha tratado de codificar la música atonal. Pero parece que estas tentativas no tienen porvenir. La lectura de un tratado como el de Julien Falk provoca un sentimiento de malestar y

Quizá el que resulte más práctico de los tres sea el tratado de Krenek debido en gran medida a su brevedad y concisión.²⁵² Contiene ejercicios que pueden adaptarse con facilidad tanto a clases colectivas como individuales y suministra la disciplina en un lenguaje compositivo lo suficientemente específico para integrarlo de manera efectiva en el formato de un manual de contrapunto, pero lo suficientemente general para que los estudiantes puedan incorporar sus pautas en sus propios estilos compositivos. Aún más, tanto antes como después de que se publicara el libro de Krenek ya se había escrito la suficiente música dodecafónica como para generar un interés continuo por este tipo de música y por el libro mismo. Pese a la desafortunada experiencia en Vassar anteriormente comentada, la carrera docente de algún modo accidentada de Krenek no se centró en el contrapunto dodecafónico (como en el caso de Falk, impartiría conocimientos de historia, armonía y contrapunto tradicionales). Incluso como compositor, a finales de los años 50 Krenek ya había dejado atrás la técnica dodecafónica. Su tratado de contrapunto dodecafónico debería constituir un testimonio para recordar a los estudiantes de hoy de que hay tantos enfoques de la composición dodecafónica como compositores que la aplicaron.²⁵³

decepción: justificando el “alfa privativa” de la palabra atonalismo, el autor enuncia unas reglas que son otras tantas negaciones, como si para ser atonal hubiese que evitar, constantemente, el ser tonal”. MANEVEAU, Guy. *Música y Educación. Ensayo de análisis fenomenológico de la música y de los fundamentos de su pedagogía*, Madrid, 1993; p. 125.

²⁵¹ [En los años 80] “el hecho de ser su alumno [de Falk] estaba muy bien considerado; era uno de los grandes hombres de la música que habían enseñado a tres generaciones de músicos, muchos de los cuales habían logrado reconocimiento”. FINKEL, Robbi. Op. cit.; p. 15.

²⁵² “El pensamiento de Krenek combina en enfoque pedagógico de Schoenberg con el rigor de Webern”. DICKINSON, Peter. Op. cit.; p. 12.

²⁵³ “Todos mis discípulos se diferencian extraordinariamente entre sí, y si bien la mayoría quizá componga con doce sonidos, no se puede hablar de una escuela. Todos ellos tuvieron que encontrar solos su propio camino. Así lo hicieron, y por ello cada uno posee su manera de interpretar las reglas relativas al sistema de composición con doce sonidos”. SCHOENBERG, Arnold. *El estilo y la idea*, Madrid, 1963; p. 276.

CAPÍTULO III

EL CONTRAPUNTO. DICOTOMÍA TONALIDAD – ATONALIDAD. DIDÁCTICA TRADICIONAL

III.1. EVOLUCIÓN DE LA TRADICIÓN

“La tradición, pues, es la continuidad de ideas expresadas a través de la repetición de procedimientos. Si aplicamos el término al aspecto creativo de la música, designa adherencia a los procedimientos compositivos del pasado, especialmente del pasado inmediato. Es la continuación de cosas creadas en el pasado, pero todavía vivas en el presente”¹

Señalábamos en el capítulo anterior que los textos sobre contrapunto post-tonal que constituyen el foco de nuestro estudio mantienen una clara deuda histórica con sus antecesores tonales, lo que hace que no podamos eludir una aproximación al estudio del contrapunto tradicional por varios motivos. El primero de ellos nos llevará a corroborar que aunque en un primer momento los términos tonal y atonal llegaron a considerarse opuestos, el paso del tiempo y la asimilación de aquellas diferencias que parecían inconciliables por quebrantar el orden establecido (ese orden venía representado por la tonalidad) obligaron a replantear esos criterios, para determinar si efectivamente esos sistemas son en realidad complementarios y esa oposición no es tal,² y en su lugar cabe hablar de evolución.³ Además, el auge experimentado por las técnicas contrapuntísticas⁴

¹ KRENEK, Ernst. “Tradition in Perspective”, *Perspectives of New Music*, Vol. 1, No. 1. (Autumn, 1962); p. 27.

² “Términos como “temerario”, “radical” o “arbitrario” apenas pueden utilizarse aplicados a la música que representa simplemente una tradición muy dilatada”. FOX, Charles Warren. “Modern Counterpoint: A Phenomenological Approach”, *Notes, 2nd Ser.*, Vol. 6, No. 1. (Dec., 1948): p. 53.

³ “La atonalidad, pues, aparece como un estado del lenguaje musical que debe ser aceptado como el resultado de la evolución siempre que se admita la existencia de una fuerza motivadora permanente tras

en el pasado siglo XX dio paso a una lógica renovación procedimental que es la que nos disponemos a analizar en este trabajo,⁵ pero es que la coexistencia de ambos sistemas (el tonal y el atonal) hace que se imponga un atento estudio analítico de cuya comparativa se puedan extraer conclusiones aplicables a la actual enseñanza del contrapunto.

Una de nuestras líneas de investigación se basará en la interacción observada entre ambos sistemas desde una perspectiva prioritariamente pedagógica, cuya aplicación podía verse simultaneada en el programa de formación de un músico en aquel momento y, desde luego, debería serlo en la actualidad si pretendemos un conocimiento exhaustivo de la realidad técnica del siglo pasado.

La comparativa entre un nuevo “modus operandi”, que incluso podría revelarse en plena formación, con un sistema claramente instaurado y experimentado durante siglos, no sólo es lícita sino necesaria.⁶ Encontrándonos en los inicios del siglo XXI, sigue sin vislumbrarse una unidad ni técnica ni estilística en las prácticas compositivas que han representado la música del siglo XX.⁷ No puede hablarse de una segunda práctica común, aunque sí es cierto que los tratados aquí estudiados –como ejemplos de una voluntad por sistematizar las nuevas corrientes artísticas- podrían interpretarse como una búsqueda por parte de sus autores de algún tipo de consenso estilístico o de

la cadena de sucesos históricos –una fuerza que, debido a su unidireccionalidad, se la identifica como progreso”. KRENEK, Ernst. “Tradition in Perspective”. Op. cit.; p. 32.

⁴ “*En el temprano siglo XX, la polifonía moderna se convirtió en un símbolo para los problemas de la nueva música, amenazando tanto la tradición como la comprensibilidad*”. PAINTER, Karen. “Contested Counterpoint: “Jewish” Appropriation and Polyphonic Liberation”, *Archiv für Musikwissenschaft*, 58. Jahrg., H. 3. (2001); p. 201.

⁵ Las más recientes líneas de investigación, plantean este camino en una revisión técnica que abordan distintos autores según veremos a lo largo de nuestro estudio, pero no tenemos noticia de que se haya hecho desde un estudio comparativo de este tipo en el ámbito del contrapunto.

⁶ “*Aunque en este momento ya ha pasado casi la mitad de siglo, y la música de sus primeros años ya no admite el calificativo de moderna, no se puede decir que el siglo XX haya mostrado una práctica común en armonía o en contrapunto. Los principios de la práctica común del periodo anterior aún constituyen la norma con referencia a la cual se pueden apreciar las divergencias de las prácticas individuales*”. PISTON, Walter. *Contrapunto*, Barcelona, 1997; p. 217.

⁷ “*El modernismo musical está marcado sobre todo por su “pluralidad lingüística” y por el fracaso de cualquier lenguaje para asumir una posición dominante*”. MORGAN, Robert P. “Secret Languages: The Roots of Musical Modernism”, Op. cit.; p. 443.

“segunda práctica común”.⁸ Pero las prácticas individuales siguen diversificándose⁹ y enriqueciendo el panorama musical, aunque a primera vista pudiera parecer que el desarrollo de las comunicaciones favoreciendo la influencia entre culturas o los efectos de la globalización pudieran propiciar alguna forma de homogeneización. Sin embargo, esto último afecta a nuestro presente y su análisis escapa tanto de los límites de este estudio como de una perspectiva lo suficientemente distante como para poder establecer algo más que conjeturas. Así pues, la comparativa con los principios firmemente establecidos de un extenso periodo de práctica común, aunque cada vez más alejado en el tiempo, sigue siendo un ejercicio obligado para cualquiera que quiera adentrarse en el estudio de la manifestación y evolución del hecho musical en el contexto histórico que nos ocupa.

Tras el intenso periodo de experimentación iniciado a finales del siglo XIX,¹⁰ a partir de los años 30 del XX se detectan los primeros síntomas de una necesidad por ordenar, inventariar y sistematizar la enorme cantidad de recursos novedosos que habían visto la luz hasta el momento¹¹ y que eran utilizados de manera muy personal e idiosincrásica por unos u otros compositores. Ahí podemos circunscribir los tratados que aquí estudiamos que comparten además, una característica común entre ellos que los distingue del resto de publicaciones coetáneas referentes a la Nueva Música que adoptaban el formato de artículos de divulgación o publicaciones especializadas, o los libros de carácter analítico-descriptivo que se adentraban en mayor o menor grado en

⁸ “Al establecer una base teórica para los compositores experimentales, Seeger esperaba inaugurar una “*Seconda Pratica*” para el siglo XX”. GREER, Taylor A. “Critical Remarks”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 38.

⁹ “El debilitamiento continuado de las constricciones de la sintaxis tonal (...) dio lugar a la necesidad de constricciones musicales desde las cuales se pudiesen realizar elecciones musicales inteligentes. (...) la proliferación de estilos musicales durante la primera mitad del siglo XX fue una clara consecuencia de esta necesidad, una necesidad que en no poca medida fue resultado de cambios tendenciales que tuvieron lugar durante el siglo XIX. Y queda por ver, cuáles de estas mutaciones sobrevivirán, si es que lo hace alguna”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 162.

¹⁰ “Los excesos de todo tipo que invadieron la música alrededor de finales del siglo pasado constituyen presagios inequívocos del cierre que se aproximaba de un capítulo de la historia y del corolario que otro se estaba ya perfilando”. EVANS, Edwin. Op. cit.; p. 60.

¹¹ “Las innovaciones radicales de los años anteriores a la guerra fueron seguidas por una reafirmación de los principios tradicionales de orden y claridad. Apareció un nuevo interés en reestablecer lazos de unión con el pasado más lejano así como un deseo de evitar los excesos del pasado más inmediato llamado último Romanticismo o ‘postromanticismo’ de los primeros años del siglo XX. Después de un periodo de pronunciada experimentación que creó un aura de incertidumbre artística y, en casos extremos, incluso de anarquía apareció un incomprensible deseo de clarificación y estabilidad”. MORGAN, Robert P. *La Música del siglo XX...*, Op. cit.; p. 177.

los pormenores constructivos que aplicaban determinados compositores.¹² Esta característica común a los tratados de Falk, Krenek y Seeger es que presentaron una formulación didáctica en forma de tratado de contrapunto y que para ello, sus autores tomaron como referentes los precursores históricos en la tradición occidental que por su parte, muestran una línea evolutiva en clara continuidad que aunque se halla presente a lo largo de todo este estudio, la trataremos más a fondo en este capítulo.

Por tanto, no se trata tan sólo de ver cómo se articuló una disciplina sistematizada en un lenguaje idiomático no tonal –aunque devenga el propósito más sobresaliente de este trabajo- también se pretende analizar algo que, necesidad y obligación mencionadas aparte, resulta sumamente interesante: hasta qué punto y en qué aspectos se vinculó una propuesta de este tipo al sistema y al dispositivo procedimental didáctico tonal; es decir, estudiar el grado de deuda histórica y la forma evolutiva que presentó.

Enlazando con el último epígrafe del capítulo anterior, nos disponemos a hacer un breve recorrido por los antecedentes históricos del contrapunto, por las características técnicas más distintivas que presenta el dispositivo procedimental didáctico convencional y por ciertos aspectos que, al establecer el equivalente oportuno, echen luz en lo que atañe substancialmente a la comprensión del fenómeno atonal visto desde su intrínseca vinculación a la tonalidad.

A lo largo de los puntos III.1.1 y III.1.2 que se presentan a continuación trazaremos un breve recorrido por la evolución que experimentó el quehacer musical tradicional en base a la reflexión sobre conceptos siempre tan controvertidos como consonancia, disonancia, tonalidad o atonalidad. Estas reflexiones devienen necesarias,

¹² Un síntoma de esa necesidad constituye uno de los sistemas compositivos que más profundamente afectó al curso de la música contemporánea: el serialismo dodecafónico vienés. Su progenitor, Arnold Schoenberg dedicó sus escritos en gran medida a justificar la necesidad de su sistema como única vía de salida (al menos eso era lo que él y sus seguidores pensaban) a la saturación del sistema tonal acaecida a finales del siglo XIX. Pero dentro de la voluminosa y, ciertamente inigualable aportación a la enseñanza que representan sus tratados didácticos (no son frecuentes las figuras que, como Schoenberg, ostentan reconocimiento tanto como compositor como por sus escritos teóricos) no contemplamos ninguno que afrontara el reto del planteamiento pedagógico de la Nueva Música.

además, para enmarcar la terminología adoptada por los tres autores en sus tratados y de este modo restringir el uso de los términos al contexto pedagógico presentado por cada uno de ellos. De este modo pretendemos crear el marco oportuno para posteriormente adentrarnos en lo que específicamente es la técnica contrapuntística.

III.1.1. TONALIDAD-ATONALIDAD

“Se podría llamar tonalidad a cualquier método destinado a establecer relaciones reconocibles entre los elementos musicales. En este sentido, el sistema de las tonalidades mayores y menores, característico de un determinado periodo histórico, sólo representaría uno de los muchos aspectos posibles de la tonalidad, y la música que no cumpliera con los postulados de este sistema debería mostrar algún otro tipo de relaciones elementales, por ejemplo otro tipo de tonalidad. Sin embargo, puesto que la música contemporánea escrita sin tonalidad se denomina normalmente “atonal”, se simplifica la discusión si uno restringe la referencia del término “tonalidad” al principio de las tonalidades mayor y menor”¹³

Los albores del siglo XX testimoniaron importantes cambios en el lenguaje musical. Cambios que ya se venían forjando desde las últimas décadas del siglo XIX y que, en realidad, no supusieron más que una acentuación de las tendencias reinantes.¹⁴ Las obras musicales de los últimos lustros del 1800 acentuaron la diferenciación estilística entre los compositores individuales pero, en la mayoría de los casos, su música presentaba todavía una clara vinculación con el sistema tonal tradicional.¹⁵ Estos

¹³ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 63.

¹⁴ “El repudio romántico de la convención (...), junto con la denigración y el debilitamiento de las relaciones sintácticas, subrayaba la presencia de la diversidad”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 306.

¹⁵ “Cuando el sólido edificio de la armonía funcional con su estructura de doce tonalidades basadas en el fundamento bimodal mayor y menor se desmoronó a finales de siglo, fue debido a las tribulaciones en continua ampliación que fueron notorias desde que Bach usara la transliteración musical de su nombre para formar un núcleo de energía cromática que, inyectada en la argamasa que mantenía unido el edificio, actuó como un potente corrosivo. La descomposición cada vez más rápida de la armonía tradicional es en sí misma una expresión de tradición continuada. Porque, desde que el movimiento romántico introdujo a finales del siglo XVIII la noción de “interesante” en el vocabulario de la crítica artística, ser “original” se convirtió en algo tradicional para un compositor, en otras palabras, ir uno o más pasos “más lejos” que sus predecesores. “Ir más lejos” invariablemente significaba hacer un uso cada vez menos restringido de las combinaciones disonantes, sustituyendo las progresiones armónicas obvias por unas más remotas y al final, por unas más abiertamente oscuras, y mudándose del distrito vallado de la regularidad rítmica y métrica a los campos abiertos donde frases de longitudes no determinadas sostenían acentos libremente distribuidos. La modulación permanente de Wagner es una consecuencia lógica de este desarrollo; el método debussiano de desligar elementos del vocabulario

compositores se interesaron cada vez más por las cualidades expresivas de las armonías, por las características sonoras de la armonía en sí misma, cada vez más alejada de su significación y funcionalidad en un contexto sintáctico.¹⁶ La consecuencia era un progresivo debilitamiento del sistema tonal¹⁷ que, tras estas primeras transgresiones, pronto habría de verse abocado a varios intentos de insumisión más radicales puesto que partían de una prohibición explícita del complejo organigrama representado por la armonía tonal y, por lo tanto, apuntaban hacia nuevos órdenes. Fueron varios los caminos que se tomaron para alcanzar la creación musical bajo el uso desjerarquizado de las doce notas.¹⁸ A todos ellos se los ha englobado habitualmente bajo el denominador común de sistemas atonales.¹⁹

El término “atonal”,²⁰ sin embargo, no sólo ha variado su campo de aplicación a lo largo del siglo XX sino que al pretender englobar músicas estilísticamente tan

tradicional de su contexto habitual y usarlos como entidades no relacionadas es un paso más allá en la misma dirección”. KRENEK, Ernst. “Tradition in Perspective”, Op. cit.; pp. 31-2.

¹⁶ “Una de las características más notables del período comprendido aproximadamente entre 1880 y 1920 es la manera en que la práctica común dio paso a la práctica individual, al principio de modo gradual y después más rápidamente. Incluso compositores estrictamente contemporáneos fueron desarrollando estilos cada vez más caracterizados por un tratamiento individual de la armonía. La armonía de Fauré, por ejemplo, a menudo es muy diferente a la de Chabrier; la armonía de Mahler se distingue de la de Richard Strauss de modo significativo. Si la examinamos bien, hasta las obras de dos compositores popularmente asociados como Debussy y Ravel se muestran distintas en sus lenguajes armónicos, a pesar de los muchos aspectos comunes entre ambos”. PISTON, Walter. *Armonía*, Op. cit.; p. 447.

¹⁷ “Es evidente que la música dejó de ser completamente tonal el día en que las modulaciones constantes y el estilo cromático fueron empleados de una manera continua. No se puede negar la influencia que ha tenido la escritura sistemáticamente cromática de “Tristán e Isolda” en la obra de Schoenberg, en resumen, hacia la abolición del sistema tonal. Por otra parte, los músicos modernos dieron golpes serios al edificio tonal. Ciertas obras contemporáneas, no especialmente atonales, fueron escritas sin armadura porque es imposible o ilógico escribirla cuando la tonalidad es incierta”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 12.

¹⁸ “Con la inevitable desintegración de la tonalidad ocasionada por la evolución de música en el siglo XIX, surgió la pregunta de qué nuevos métodos se podían idear para crear formas lógicamente coherentes a partir del material atonal. (...) Schoenberg propuso la técnica dodecafónica como un medio hacia este fin”. KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 64.

¹⁹ “La tonalidad, durante su indisputado reinado de varias centurias, era admitida y considerada en la mente de los músicos como un concepto básico de la construcción musical tan natural y eterno que cuando a causa del largo uso (y finalmente abuso) resultó inevitable su abandono, las primeras leves señales del mismo produjeron un verdadero impacto en el corazón del mundo musical. De este hecho se derivó un peculiar error de nombre en la terminología musical, un error de nombre de maravillosas y vastas consecuencias: a toda la música que no seguía el habitual y santificado concepto de tonalidad le fue aplicada la denominación de “atonal”. RETI, Rudolph. *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad*, Madrid, 1965; pp. 22-3.

²⁰ “¿Qué es la atonalidad?. Es un mundo armónico en el que no se establece una escala cuyos grados (horizontal y verticalmente) estén en relación de dependencia fija con una nota básica (la “tónica”) de la

diversas, ni siquiera en su momento consiguió alcanzar alguna forma de consenso por parte de los músicos -más allá de que ciertos sectores de la profesión incluso desechaban esta terminología por inapropiada como veremos. Nada extraño si tenemos en cuenta que el término “tonal”,²¹ al que tal vez estamos más familiarizados, no deja de ser también un vocablo no exento de cierta vaguedad pues abraza músicas tan diferentes como las que temporalmente se enmarcan en los estilos romántico, clásico, barroco y una parte importante de la del renacimiento. Pero además no podemos olvidar que durante el periodo histórico al que nos estamos refiriendo, prevalece una coexistencia de la tonalidad, la atonalidad y todos los segmentos intermedios o tangenciales que quieran considerarse,²² lo cual enriquece y al mismo tiempo dificulta cualquier labor organizativa de carácter teórico-didáctico.²³

En términos generales, se puede definir como tonal²⁴ aquella música compuesta sobre la base de un conjunto de notas de diferente peso específico dentro del sistema, considerando fundamental una de ellas, denominada tónica,²⁵ que se revela como

que proceden y hacia la que convergen todos los movimientos horizontales y verticales”. BARCE, Ramón. *Fronteras de la música*, Madrid, 1985; p. 86.

²¹ “La palabra tonalidad fue probablemente escogida tan sólo como una abreviatura lingüísticamente agradable de tonicalidad (presagiando así la futura adopción del término atonalidad en lugar del retorcido vocablo de atonicalidad). (...) Tonalidad, según esta incierta interpretación semántica, significaba algo estrechamente relacionado a un tono más que a una tónica, como consecuencia de lo cual el término atonalidad pierde, sin duda, casi todo su sentido”. RETI, Rudolph. Op. cit.; pp. 28-9.

²² “(...) muchas obras de la literatura del siglo XX pueden ubicarse en una “escala deslizante” en la que los peldaños oscilan desde tonal, pasando por vagamente tonal hasta no-tonal”. MARTIN, Henry. “Seven Steps to Heaven: A Species Approach to Twentieth-Century Analysis and Composition”, *Perspectives of New Music*, Vol. 38, No. 1. (Winter, 2000); p. 148.

²³ “Por tanto, nos encontramos en unos años en los que la idea compositiva estaba realizada desde bases bien distintas entre sí conviviendo tonalidad estricta, tonalidad ampliada, politonalidad, centralidad, dodecafonismo, microtonalismo... nada inédito, si recordamos que a principios del XVII el nuevo mundo del melodrama barroco compartía el panorama con la antigua polifonía eclesíástica diseñada por los maestros flamencos (de hecho, Monteverdi y tantos otros escribieron en los dos estilos, por ejemplo). En definitiva, un tiempo apasionante que merece ser visto con cierta calma y que revisado con la perspectiva histórica suficiente, quizá nos enseñe que la realidad de este siglo, al menos en alguno de sus aspectos, es más unitaria de lo que parece”. CATALÁN, Teresa. *Sistemas compositivos...*, Op. cit.; p. 46.

²⁴ Ésta es una de las siete posibles definiciones de la “Tonalidad” que Carl Dalhaus ofrece en el *New Grove Dictionary of Music and Musicians*: “Tonalidad en el sentido limitado del término, es un sistema de relaciones y funciones tonales en el que el elemento más importante es una tónica o nota central (o acorde)” y después pasa a explicar la relación de los acordes con la tonalidad: “La categoría fundamental de la armonía tonal es el moderno concepto de acorde, es decir, que una estructura de tres o cuatro notas, colocadas por terceras (...) no es una combinación de intervalos sino una entidad, primaria e indivisible: un punto de partida para la composición, no un producto”.

²⁵ “En el modo mayor de la música occidental, la tónica es la nota de descanso definitivo hacia el cual tienden a moverse el resto de las notas. En el siguiente nivel más alto, la tercera y la quinta de la escala, aunque son notas melódicas activas con respecto a la tónica, se unen a ella como notas estructurales, y

predominante y que se constituye en el eje del sistema;²⁶ mientras que las tendencias atonales que hacen su presencia en el panorama de la música occidental desde las primeras décadas del siglo XX, constituyen “*la ausencia de referencia acústica o normativa hacia un centro, una tónica o una direccionalidad acumulativa o conclusiva*”.²⁷

Sin embargo, si observamos el uso que de ambos términos se ha hecho a lo largo del siglo hallaremos diversidad de opiniones y también un cierto grado de indeterminación, puesto que los conceptos han ido modificando su definición conforme el siglo iba avanzando. Ambos términos se han aplicado a músicas tan diferentes entre sí que su uso ha generado una cierta vaguedad en la delimitación práctica de los términos, a la hora de clasificar una determinada música como tonal o atonal.²⁸ El término “tonalidad” se ha visto aplicado, (y a día de hoy esto resulta mucho generalizar) por lo menos a tres estilos diferentes de música. Por un lado tenemos lo que se denomina la “tonalidad clásica”. Surgida en la polifonía del siglo XVI, donde vino a reemplazar al sistema modal medieval,²⁹ tuvo realmente su más completa realización en la música del clasicismo vienes de finales del XVIII y principios del siglo XIX. Se caracteriza principalmente por el uso de dos únicos modos (mayor y menor) que se erigen sobre escalas de siete sonidos, transportable cada uno de ellos a cualquiera de los doce sonidos de la escala cromática, y -lo que puede considerarse su característica más distintiva- por la absoluta y clarísima jerarquización e interrelación que se establece entre las diferentes alturas agrupadas alrededor de un sonido principal llamado tónica.

las notas restantes, sean diatónicas o cromáticas, tienden hacia una de éstas”. MEYER, Leonard B. *Emoción y significado en la música*. Madrid, 2001; p. 223.

²⁶ “Probablemente tengamos que definir la tonalidad como el arte de combinar sonidos en tales sucesiones y conforme a tales armonías o progresiones de armonías, que hacen posible la relación de todos los eventos a un tono fundamental”. SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*, Op. cit.; pp. 275-6.

²⁷ CATALÁN, Teresa. *Sistemas compositivos...*, Op. cit.; p.42.

²⁸ “Hay muchos grados de gravitación de centro tonal o de no centro tonal en el área general de la tonalidad o atonalidad. En un extremo del concepto de centro tonal está la tonalidad, el otro extremo es la atonalidad y el punto en que una termina y empieza la otra es indefinido”. PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del siglo XX*, Madrid, 1989; p. 253.

²⁹ “Nótese que la tonalidad primero ‘surgió’ de la práctica modal medieval y renacentista; después, a comienzos del siglo XIX, la tonalidad se ‘diversificó’ en la práctica modal del siglo XX. Desde esta perspectiva, sería mejor considerar la tonalidad como un caso especial de la modalidad que ha invadido la música occidental desde la temprana Edad Media”. MARTIN, Henry. Op. cit.; p. 132.

El término “tonalidad ampliada” ha sido utilizado para describir gran parte de la música de finales del siglo XIX y principios del XX. Aquí, las características fundamentales de la tonalidad clásica han desaparecido tras un intenso cromatismo³⁰ que atenta contra la integridad de los modos mayor y menor y que socava la hegemonía de la relación dominante-tónica. *“La expansión de la tonalidad clásica en el siglo XIX fue el resultado de varios desarrollos interrelacionados, el más importante de ellos fue un creciente énfasis en los elementos cromáticos, que extendieron el ámbito de las funciones tonales clásicas, y una decreciente dependencia estructural en las regiones tonales que apoyarían la tonalidad central. La naturaleza de estos desarrollos fue asistemática, variando sustancialmente de un compositor a otro e incluso en la obra de un mismo compositor”*.³¹

En tercer lugar tenemos los términos “nuevos lenguajes tonales”³² o “neotonalidad” (asimismo, ambos términos pueden no aplicarse a un mismo tipo de música, lo cual resulta frecuente)³³ aplicados dentro del siglo XX a diferentes estilos musicales donde el principio tonal ha sido reinterpretado. También aquí resulta comprometido querer establecer una unicidad estilística pues, siguiendo la tendencia iniciada en el periodo romántico,³⁴ la diversidad de las prácticas individuales ya aludida hace enormemente dificultoso establecer algún tipo de generalización.

Asimismo, el uso del término “atonal” se aplica a músicas de muy diversa índole cuyo único punto de convergencia consiste en la evitación de los principios que definen la tonalidad tal y como la hemos descrito un poco más arriba. Es, pues, un término que

³⁰ “El cromatismo, que en principio nace como una ornamentación de la escala diatónica evoluciona hacia su absoluta invasión, creando campos armónicos de bipolaridad o multipolaridad tonal y modal, desvirtuando el carácter absoluto de la tonalidad tradicional”. AULESTIA, Gotzon. *Técnicas Compositivas del Siglo XX*, Madrid, 1998; p. 7.

³¹ SAMSON, Jim. Op. cit.; p. 3.

³² Este es el título adoptado por Jim Samson para del tercer capítulo de su libro *Music in Transition...*, Op. cit., donde se analizan las figuras de Debussy, Bartók y Strawinsky.

³³ Si por neotonalidad se entiende una mirada retrospectiva a los diversos aspectos de la música de los periodos barroco y clásico, el concepto resulta de más reducida aplicación que el de “nuevos lenguajes tonales”.

³⁴ “La diversidad también se vio intensificada por la tendencia romántica a denigrar la convención. (...) Visto así, el pluralismo de la música del siglo XX es en gran medida una consecuencia de las diversas estrategias ideadas para evitar o disfrazar la convención”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit; p. 274.

parte de la negación para su definición: a saber, la negación de la existencia de una altura determinada que adopte un papel central, preeminente y que con ello establezca una red de interinfluencias que articulen diferentes categorías en el panorama sonoro.³⁵ No exageramos si decimos que, en un principio, el término “atonal” no lleva implícitas unas características definitorias, porque no constata lo que el objeto en cuestión es, sino lo que no es.³⁶ “Sin embargo, a pesar de lo insatisfactorio del término, “atonal” se ha aceptado ampliamente ahora como una descripción de música que rechaza el principio de la tonalidad (...). Como tal no implica ningún método específico de organizar o unificar el material musical, sino la negación de tales métodos tal y como están establecidos en la idea de centralidad”.³⁷ Pese a que el atonalismo nacía de esa negación a lo anterior en una reivindicación de libertad,³⁸ pronto aparecerían los primeros intentos de sistematizarlo desde un punto de vista técnico. El más conocido de todos ellos es, sin duda, el sistema dodecafónico serial formulado por Arnold Schoenberg pero, no sólo no fue el único sistema atonal serial³⁹ sino que también coexistió con diversas formulaciones que no partían del concepto serial.⁴⁰ De los tres tratados que analizaremos en este estudio, sólo el de Krenek parte de un sistema dodecafónico serial presentado, como ya hemos apuntado en el capítulo anterior, bajo la perspectiva personal de este autor. Los otros dos tratados constituyen ejemplos de

³⁵ “La atonalidad con tal no obliga ni constituye ninguna fuerza musical constructiva, sino que significa precisamente la carencia, la negación de tales fuerzas”. RETI, Rudolph. Op. cit.; p. 68.

³⁶ “No obstante, los estilos frecuentemente son descritos de este modo negativo (...) Aunque estas descripciones negativas no sean útiles analíticamente, desde el punto de vista heurístico pueden ser de ayuda”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit; p. 75

³⁷ SAMSON, Jim. Op. cit.; p. 152.

³⁸ “Con ello también se rebajaría la atonalidad a una mera enfermedad en la historia del arte musical. Por una idea semejante se dejaron también arrastrar los que motejaron de “música falsa” a los primeros intentos armónicos y desterraron de la música sacra al modo jonio como “modus lascivus”. También la palabra misma “atonalidad” se inspira en una actitud en cierta manera parecida, pues con ella se expresa no sólo el carácter no diatónico-tonal de la música actual, sino algo así como que lo característico de esta música consistiese precisamente en la negación de toda normatividad. Pero “atonalidad” no quiere decir renunciar a toda clase de normatividad, sino tan sólo negar una tonalidad determinada, en nuestro caso moderno la tonalidad diatónica”. BLAUKOPF, Kurt. *Sociología de la música*, Madrid, 1988; p. 86.

³⁹ Entre otros compositores que introdujeron el serialismo dodecafónico mencionaremos a Hauer (también vienés), Golyscheff (ruso), Roslavets (ruso)...e incluso la aproximación al dodecafonismo de Charles Ives (norteamericano).

⁴⁰ “La crisis progresiva de la tonalidad es una consecuencia de la evolución en crisis de la sociedad posburguesa. El levantamiento contra esa sociedad obliga en el primer cuarto de siglo a los artistas de mayor talento a renegar de la concepción artística posburguesa y, por lo tanto, posromántica. Alguno de los dirigentes de esta temprana vanguardia carente de toda organización se desprenden pronto de las tendencias caóticas, poniéndose ellos mismos las riendas. A pesar de ello, en el resultado de su estabilización no se aprecia un regreso a escrituras ya superadas. (...) Dos corrientes determinan desde los años veinte la expresión compositiva: la tonalidad ampliada y la atonalidad organizada, el dodecafonismo. La primera corriente [es] de mayor importancia en la primera mitad del siglo”. FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. Op. cit.; pp. 356-7.

tentativas por trasgredir el sistema tonal tradicional por distintos métodos para conseguir en definitiva, tanto uno como otro, un lenguaje musical novedoso, alejado de la impronta convencional, y que precisamente los configura como testimonios de una época de incertidumbre estilística (de experimentación exhaustiva que demanda un breve lapso para su organización, para una sistematización que permita que se consoliden los nuevos terrenos conquistados).⁴¹ Así pues, testigos de la agitación del momento histórico, de la angustia ante el fin de una era, sus autores actúan en realidad movidos por la búsqueda de un nuevo periodo de estabilidad y consenso.⁴² Esa inquietud generada por el aparente derrumbamiento de siglos de tradición no se traduce en un vacío sino que Falk, Krenek y Seeger la afrontan y la transforman en una actualización de esa tradición en base a los nuevos lenguajes no tonales.⁴³

Siguiendo con el concepto de “atonalidad” y para ejemplificar la amplitud (y tal vez deberíamos hablar de la conflictividad) del término mencionaremos la postura frente a esta terminología adoptada por diferentes autores. Hindemith, un compositor que siempre expresó su apoyo incondicional a los lenguajes tonales,⁴⁴ a la necesidad de un centro neurálgico que organice el discurso musical, no concebía el concepto “atonal” porque bajo su punto de vista, todo intento de atonalidad deriva necesariamente hacia otro tipo o variante de la tonalidad.⁴⁵ Vemos cada vez más difuminada la fina línea que

⁴¹ “Si el atonalismo es un sistema duradero, pensamos que no haremos una obra inútil editando reglas que permitan poner fin a un deplorable empirismo, y podremos esperar este apogeo, dominando grandes obras de las que podamos estar justamente orgullosos”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 15.

⁴² “La música atonal parece ser una plataforma donde el arte de los sonidos puede encontrar -desde nuestro punto de vista- una cierta estabilidad, necesaria para la penetración de un estilo; de otra forma no se hacen más que ensayos. Los sistemas se elaboran y caen rápidamente en desuso sin alcanzar este apogeo que se encuentra en las obras maestras... ¡Nuestro arte no puede contentarse con un alimento tan pobre y que le falte el respeto de modo que se consagre únicamente como ensayo de laboratorio!”. Ibid.

⁴³ “Desde poco antes de la Primera Guerra Mundial, unos y otros se dieron cuenta de que la gran tradición romántica del siglo XIX estaba en apuros. Se había revestido de tantas elaboraciones exquisitas y se había encontrado con tantos desvíos tentadores que parecía inevitable alguna clase de revisión: o reconstruirla de nuevo o formar un nuevo estilo de sus honrosos restos”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 151.

⁴⁴ “Hindemith tiene una concepción armónica personal sin destruir la tradicional. Recrea la tonalidad (lo que dará lugar a que se le considere un neotonalista), pero se opone enérgicamente a la atonalidad, a la politonalidad y al dodecafonismo schoenbergiano”. CATALÁN, Teresa. *Sistemas compositivos...*, Op. cit.; p. 71.

⁴⁵ “El músico no puede escapar de ello en la misma medida que el pintor de sus colores primarios, o el arquitecto de sus tres dimensiones. En composición, la tríada o sus extensiones directas nunca pueden evitarse durante más de un corto periodo de tiempo sin confundir completamente al oyente”. HINDEMITH, Paul. *Craft of Musical Composition. Book I, Theory*, New York, 1941; p. 22.

inicialmente contrapuso los términos “tonal-atonal”: *“Lo que se sostiene que es “atonalidad” necesariamente resulta ser otro aspecto de la tonalidad -la única diferencia es que la obra “atonal” fija las secuencias en otra de las varias esquinas de la totalidad del área tonal”*.⁴⁶ Desde esta perspectiva parece que se hace extensible y, por tanto, hasta cierto punto factible, la aplicación del término “atonal” a lenguajes musicales que quedarían englobados dentro de lo que hemos denominado “tonalidad ampliada”, o algunos integrantes de los “nuevos lenguajes tonales”. Ciertamente, las cosas se complican cuando los centros tonales son sustituidos por un algún otro tipo de centralidad dentro de un conjunto, no de siete, sino de doce alturas, en un contexto donde las funciones diatónicas han sido suprimidas.

A pesar de que la historia parece haber convertido a Schoenberg en el adalid de la música atonal, tampoco él concebía ni aceptaba esta terminología, aunque por motivos muy diferentes a los de Hindemith. Decía Schoenberg que el término “atonalidad” conlleva la negación del sonido mismo pues, “atonal” podría significar “sin sonidos”. De ahí que en su tratado de armonía de 1921 afirme: *“Tengo que apartarme de este término, pues yo soy músico y no tengo nada que hacer con lo atonal”*.⁴⁷ El hecho de que la atonalidad se asociara en sus inicios a la escuela vienesa hizo que muchos de sus detractores arremetieran contra la atonalidad por muy diversos motivos que se argumentaban desde posturas de índole estrictamente ideológica aunque a menudo aliñadas de divergencias o enfrentamientos a nivel personal. Decía Strawinsky: *“Si se dijera de mi música que es atonal equivaldría a decir que me he vuelto sordo para la tonalidad. Ahora bien: puede ocurrir que me mueva, durante más o menos tiempo, dentro del orden estricto de la tonalidad, dispuesto a romperla conscientemente para establecer otra. En este caso no soy atonal sino antitonal”*.⁴⁸

⁴⁶ SAMSON, Jim. Op. cit.; p. 152. Citando a BINER, Andrés. “A New Comment on Tonality by Paul Hindemith”, en *Journal of Music Theory* 5 (1961); pp. 109-112.

⁴⁷ SCHOENBERG, Arnold. *Armonía*, Madrid, 1995; p. 484.

⁴⁸ STRAWINSKY, Igor. *Poética Musical*, Madrid, 1977; p. 42.

En esta línea de evitación del término “atonal”, Rudolph Reti propone la aplicación del término “pantonalidad”⁴⁹ a la música que se aparta de la tonalidad clásica utilizando el total cromático de los doce sonidos de la escala temperada. Sin embargo, Reti presenta el concepto de pantonalidad como un concepto diferente al de atonalidad pues no establece como base principal la evitación de cualquier atisbo de tonalidad.⁵⁰ Al contrario, la pantonalidad deviene un nuevo concepto que constituye un intento de síntesis entre la tonalidad y la atonalidad.⁵¹

Pese a las reticencias que muchos autores mostraron en la aplicación del término “atonal” a la nueva música, éste se impuso y actualmente sigue utilizándose.⁵² Otra cuestión diferente es que con el término “atonal” se enmarque la música circunscrita a un solo estilo musical. Algunos autores afirman contundentemente la inexistencia de un único estilo atonal: *“El concepto de atonalidad no denomina un estilo. Este concepto sólo establece una barrera con un tipo de música tonal y dependiente de una tónica”*.⁵³ Otros ni siquiera lo consideran un sistema compositivo: *“La atonalidad se origina para disociar la escala cromática del “cromatismo” (...) Es imposible establecer las condiciones fundamentales de la atonalidad “en general” si no es de manera negativa, estableciendo sencillamente la ausencia de conexiones funcionales a priori dentro de las doce notas de la escala semitonal. La coherencia musical exige más factores de limitación, pero éstos no son reductibles a una serie de presupuestos fundamentales con respecto a los cuales las composiciones designadas colectivamente como “música atonal” puedan considerarse un “sistema” de composición”*.⁵⁴ Y es que las primeras décadas del siglo XX no pueden simplificarse ingenuamente clasificando, por un lado

⁴⁹ Término que ya había sido utilizado con anterioridad, por ejemplo por A. Schoenberg, aunque con un significado diferente al propuesto por Reti.

⁵⁰ *“Hay dos tipos de líneas musicales que pueden hallarse en la música, que a primera vista parecen del mismo orden, es decir, parecen ser ambos atonales. Sin embargo, uno de estos dos tipos está concebido con el ánimo de evitar toda clase de relaciones tonales, mientras que el otro está concebido en un espíritu que podríamos calificar de tonalidad indirecta, esto es, tonalidad que no aparece en la superficie, pero es creada por el oído descubriendo ocultas relaciones entre varios puntos de un tejido melódico o contrapuntístico”*. RETI, Rudolph. Op. cit.; p. 103.

⁵¹ Remitimos al Apéndice 9 del texto de Teresa Catalán, *Sistemas compositivos...*, Op. cit.; pp. 277-84, donde se resume el texto de R. Reti sobre esta cuestión.

⁵² *“Nunca hubo absoluta tonalidad demostrable en ninguna composición, ni absoluta atonalidad; pero los conceptos distintivos han existido, de igual modo que la pantonalidad; sin embargo, no por ser meros conceptos son menos reales, pues en realidad orientaron las direcciones que determinaron el curso de la música”*. RETI, Rudolph. Op. cit.; p. 163.

⁵³ FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. Op. cit.; p. 357.

⁵⁴ PERLE, George. *Composición serial y atonalidad*. Barcelona, 1999; p. 15.

un tipo de música que, vinculada a la tradición, seguía la normativa del sistema tonal y, por otro, la llamada música atonal, que emergía de un solo núcleo geográfico e ideológico. Ésta sería una visión bastante simplista a la par que incauta. La atonalidad fue un movimiento generalizado que tuvo múltiples representantes en los más variados puntos de nuestra geografía.⁵⁵ Las circunstancias, las influencias y las motivaciones que propiciaron la incursión en lenguajes no tonales fueron muchas y variadas. Un examen exhaustivo de todas ellas excede el ámbito de nuestro estudio aunque son muchos los libros que abordan el tema y por esta razón nutren nuestra bibliografía. Lo que sí parece cierto es que el debilitamiento del sistema tonal fue un proceso largo y todo aquél que quiera analizar sus raíces generadoras tendrá que remontarse a los inicios del movimiento romántico, en cuya base ideológica pueden rastrearse los fundamentos cuya extrapolación condujo a los compositores de la primera mitad del siglo XX, a la utilización de lenguajes no tonales.⁵⁶

Con todo, llegamos a la conclusión de que el término “atonal” es un concepto relativo que varía según el contexto e incluso en ocasiones parece depender de una interpretación subjetiva lo cual amplía su grado de ambigüedad propiciando la confusión. Algunos autores aconsejan hacer una interpretación de la atonalidad no como una categoría rígida,⁵⁷ aludiendo a connotaciones subjetivas en la aplicación del término. Lo cierto es que cuanto mayor sea la ampliación que se haga del término “tonalidad”, más se reducirá el ámbito, (para algunos incluso puede llegar a anularse)⁵⁸ de su contrario: atonal.

⁵⁵ Por citar sólo algunos de ellos, mencionaremos a los vieneses Arnold Schoenberg y Joseph Matthias Hauer; ambos formulan un sistema llamado “dodecafónico”, aunque Hauer es cronológicamente el primero, el checo Alois Hába, el ruso Jefin Golysheff (la censura del régimen político ruso hizo pasar desapercibidos a este autor y a otros que, como él, no emigraron sino que permanecieron en el país aunque sus actividades fueron incluso perseguidas), los experimentalistas americanos: Ives, Cowell, Cage.

⁵⁶ “La necesidad capital de los compositores del siglo XX -la necesidad de una serie de constricciones compositivas generalmente aceptadas que reconcilie las necesidades de la naturaleza y la crianza- ha llevado a una búsqueda desasosegada, casi fáustica. Pero han aparecido pocas constricciones duraderas o fundamentalmente nuevas. La mayoría de las innovaciones han consistido en la extrapolación a partir de principios ya latentes (en ocasiones incluso manifiestos) en la práctica del siglo XIX”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 513.

⁵⁷ “(...) aproximarse a la “atonalidad” no como una categoría rígida sino como una cuya aplicabilidad puede quedar en determinados casos como una cuestión de interpretación”. SAMSON, Jim. Op. cit.; p. 153.

⁵⁸ “Para algunos teóricos la “tonalidad” se ha entendido en términos tan amplios que el concepto de “atonalidad” se vuelve totalmente carente de sentido”. SAMSON, Jim. Op. cit.; p. 152.

Según Miller, los atonalistas “*se empeñan en derrocar la autocracia de un centro tonal, o al menos en dejarlo tan inestable a través de un cambio constante de tonalidad que no sea perceptible ninguna tonalidad determinada*”.⁵⁹ El contrapunto disonante de Seeger, la técnica atonal de Falk y el contrapunto dodecafónico de Krenek entrarían dentro de la esfera de los atonalistas de Miller, puesto que presuponen música en la que no se establece un centro tonal.⁶⁰ El uso que hace Miller del término “atonalista” hace referencia a lo que hoy denominamos música dodecafónica y a la música atonal del temprano siglo XX. Aunque en un principio los teóricos no reconocieran de manera inmediata a la música dodecafónica como un estilo de música distinto a la música atonal, hoy en día esta distinción prácticamente se da por supuesto. Términos como atonal, dodecafónico, serial y politonal, han adquirido significados relativamente específicos en la segunda mitad del siglo XX; en décadas anteriores, estos términos se utilizaban sin excesivo rigor.⁶¹ Aunque un análisis exhaustivo del cambio de significación de estos términos desde los años 20 hasta las últimas décadas del siglo XX excede el ámbito del presente estudio, resulta crucial reconocer que la terminología utilizada para describir la música post-tonal ha cambiado de manera espectacular en los últimos noventa años.

En lo que a nosotros nos ocupa, las técnicas presentadas en cada uno de los tres tratados deben considerarse sistemas que definen, cuando menos, el estilo personal de cada maestro y de esta manera serán estudiados en base al perfil de cada autor. Más allá de perpetuar debates terminológicos, nuestro objetivo es dar a conocer y analizar a fondo estas tres propuestas pedagógicas que aportan una ampliación a la pedagogía tradicional de la composición. El tratado de Falk constituye no sólo un ejemplo de un

⁵⁹ MILLER, Horace A. *New Harmonic Devices: A Treatise on Modern Harmonic Problems*, Boston, 1930: p. 32.

⁶⁰ El concepto de centralidad seegeriano nada tiene que ver con la tónica del sistema tonal clásico como se verá en la exposición y análisis de su tratado realizada en el capítulo IV de este estudio.

⁶¹ “*Obviamente, resultaría difícil circunscribir esta jerga en términos de un glosario exhaustivo porque por un lado, fluctúa constantemente a medida que nuevos términos se están desarrollando y aceptando de manera más o menos general y, por otro, los términos aceptados están definidos de diversa forma según los diferentes grupos dentro de la profesión. Hace sesenta años, términos como “atonal”, “politonal” y “serie dodecafónica” no habrían significado nada en absoluto; hoy en día evocan una imagen conceptual en todo músico “cultivado”, aunque tales músicos pueden no ponerse de acuerdo en definiciones precisas de esos términos*”. KRENEK, Ernst. “Some Current Terms”, *Perspectives of New Music*, Vol. 4, No. 2. (Spring - Summer, 1966); p. 81.

intento de sistematización de la atonalidad,⁶² sino que además utiliza el término “atonal” como encabezamiento del título de su tratado. Por este motivo, a lo largo de este trabajo utilizaremos el término “atonal” en conexión al sistema propuesto por Falk. Con el fin de garantizar la máxima claridad posible en el desarrollo de nuestra exposición adoptaremos el término “no-tonal” para referirnos genéricamente a los diferentes tipos de música que evitan los principios tonales y al referirnos al “estilo atonal” nos circunscribiremos a la terminología utilizada por Falk y a la nomenclatura de su presentación sistemática. En esta misma línea debe entenderse el uso del término “dodecafónico” aplicado a la pedagogía del contrapunto que nos presenta Krenek en su tratado, aún sin perder de vista otras posibles aplicaciones de la técnica dodecafónica y por tanto, la potencial amplitud del término.

III.1.2. CONSONANCIA-DISONANCIA

*”También la disonancia y la consonancia, como lo caliente y lo frío, etc., pueden ser diferentes gradaciones de una misma cualidad, idea o fenómeno”.*⁶³

Nos dice Leonard B. Meyer referente a una posible definición de los términos “consonancia” y “disonancia”: *“Los acústicos y los psicólogos, desde Pitágoras hasta Révész, han intentado explicar y dar cuenta de los fenómenos de la consonancia y de la disonancia sobre bases psicológicas acústicas, pero hasta ahora no se ha propuesto ninguna teoría defendible, incuestionable, pues la consonancia y la disonancia no son fenómenos principalmente acústicos, sino más bien fenómenos mentales humanos, y como tales su definición depende de las leyes psicológicas que gobiernan la percepción*

⁶² Cabe decir que a pesar de lo enunciado, son muchos los autores que definen la atonalidad bajo una serie de características técnicas que podríamos llamar universales, en el sentido de que parecen estar por encima de cualquier práctica individual. Entre ellas, la más comúnmente aceptada es la que atañe a la interválica utilizada en la música atonal. He aquí un ejemplo de ello: *“La atonalidad es un procedimiento de escritura musical que anula las funciones tonales clásicas. Utiliza los doce sonidos de la escala cromática con igualdad de funciones tanto melódicas como armónicas. A nivel melódico la atonalidad establece un nuevo orden siendo los intervalos básicos la 2ª y 3ª menor, 7ª mayor y 4ª aumentada, si bien se practica cualquier contorno o giro melódico que no prejuzgue la tonalidad. (...) Armónicamente aparece un nuevo orden basado en los intervalos de 2º y 9ª menor, 7ª mayor y 4ª aumentada”.* BLANQUER, Amando. *Análisis de la Forma Musical (Curso teórico-analítico)*, Valencia, 1989; p. 117-8.

⁶³ TOCH, Ernst. *Elementos constitutivos de la música. Armonía, melodía, contrapunto y forma*, Barcelona, 2001; p. 46.

humana, del contexto en que surge dicha percepción y de los modelos de respuesta aprendida que forman parte de ese contexto”.⁶⁴ Son muchos los teóricos y compositores que han secundado esta postura,⁶⁵ entre ellos Seeger que dedica en su tratado considerables reflexiones sobre tan controvertida dicotomía que se convertirá en el eje inicial de su planteamiento teórico. Tampoco Seeger confiaba en una definición acústica de la disonancia, es más, opinaba que tal definición era inadecuada.⁶⁶ Consideraba que la teoría acústica no era la única base para la determinación de relaciones entre consonancia y disonancia, y que la cualidad interválica viene dada por la tradición⁶⁷ que, en base al componente evolutivo, le conduce a la siguiente reflexión: “(...) el término “música antigua” se utilizó desdeñosamente alrededor del 1600 en alusión al estilo de Palestrina, y vuelve a ocurrir en 1775 respecto a la música de la época de Bach. En el siglo XIV había “nueva” música (‘ars nova’), ‘nuove musiche’ alrededor de 1600, ‘neue Musik’ en 1775 y hoy, otra vez tenemos “nueva” música con la correspondiente desaprobación de la antigua (Brahms y Wagner). (...) En este punto cabe hablar de una serie de procesos históricos un tanto curiosa, más que nada porque resulta importante a día de hoy cuando tanta gente pone objeciones a la textura disonante de la música moderna tildándola de “dolorosa”. Todo el mundo sabe que los parámetros en las reacciones del gusto han cambiado durante el curso de la historia. Materiales y prácticas que una vez se consideraron desagradables con el tiempo han llegado a reconocerse agradables. Sin embargo no se llega a reconocer que materiales y prácticas que una vez se consideraron agradables, finalmente han llegado a encontrarse desagradables; es como si hubiera alguna sutil interdependencia entre estas tendencias contrarias. El estilo coral polifónico del Renacimiento ofrece un buen ejemplo”.⁶⁸

⁶⁴ MEYER, Leonard B. *Emoción y significado en la música*. Op. cit.; p. 237.

⁶⁵ “Consonancia y disonancia son circunstancias psicológicas del compositor y del oyente. (...) Desde el punto de vista acústico hay solamente una estabilidad sonora, ni consonante ni disonante; ningún sonido tiende a algo o a alguna parte. Sólo el creador tiende a algo y crea situaciones sonoras de sucesión. Esa sucesión produce “movimiento”. Pero éste no está en los sonidos, sino en el trabajo del creador”. HÁBA, Alois. *Nuevo tratado de armonía de los sistemas diatónico, cromático, de cuartos, de tercios, de sextos y de doceavos de tono*, Madrid, 1984; p. 155.

⁶⁶ “El criterio final para la cualidad interválica depende tanto del contexto musical inmediato de un intervalo como de sus propiedades acústicas”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 127.

⁶⁷ “Puesto que durante los últimos mil años hemos visto un incremento constante del número de consonancias, está claro que se puede considerar que la distinción entre consonancia y disonancia es psicológica y por tanto, relativa; de manera que una generación futura puede calificar esta obra de Scriabin y Schoenberg como escritura consonante”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 25.

⁶⁸ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 180-1.

De esta manera queda perfilado el hilo conductor histórico por el que periodos tan alejados como la Edad Media y el siglo XX se han visto conectados,⁶⁹ hecho que no deja de reflejarse en las actitudes de los creadores de vanguardia del siglo XX. Verdaderamente, el estudio de la música medieval y renacentista ocupó un lugar destacado en la formación e investigación de un gran número de compositores que abanderaron las nuevas corrientes no tonales de principios del siglo XX.⁷⁰

También es cierta la alusión que observamos en cuanto a que culturalmente se ha tendido a cierto tipo de asociaciones sensitivas -sin fundamento científico alguno- entre consonancia-agradable y disonancia-desagradable. Pero además, aún de un breve análisis histórico de la confrontación entre los términos consonancia-disonancia y del reconocimiento de las variantes en su valoración en base a su asimilación por costumbre, se desprende un claro componente subjetivo⁷¹ que ha estado, y probablemente seguirá estando siempre presente cuando nos enfrentemos al uso –más que a la aplicación, pues ésta queda justificada al enmarcarse en un periodo histórico determinado- de estos términos.⁷² Es por este motivo que Seeger afirma que: “*Nadie*

⁶⁹ “El equilibrio presente para los oídos del siglo XV y XVI ya no es perceptible y el resultado es una monotonía confusa de frases irregulares, una acentuación asombrosamente complicada y un contorno general indistinguible. Añádase a esto la falta de familiaridad modal y la monotonía en la cualidad del tono del coro a capella (y la monotonía es un factor disonante en la música) y vemos que la música de Palestrina, no digamos la de Josquin o la de Dufay, está llena de disonancia para equilibrar los aspectos acórdicos cada vez más consonantes del estilo. (...) Tanto si reconocemos como si no la hipótesis de que la época actual se parece más a los periodos de Monteverdi y C.P.E. Bach que a los de Palestrina, Bach y Beethoven, no podemos dejar de admitir que nuestro tratamiento de la situación actual va a impactarnos (tanto a nosotros como a nuestro ‘corpus musicum’ (‘materia musica’) y también a nuestras propias vidas) de una manera diferente a la que los hombres de cualquier otro periodo trataron la suya, simplemente porque sabemos mucho más sobre la historia del arte de la música y tenemos -por primera vez en esta historia-, suficiente conocimiento para permitirnos un pronóstico de los procesos que intervienen en ella y todavía seguir investigando”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 181-3.

⁷⁰ Hemos corroborado que nuestros tres autores se ciñen a este perfil.

⁷¹ “Según Seeger, la serie armónica ha sido tradicionalmente el punto de partida para determinar la cualidad interválica. Bajo su punto de vista el problema surgió cuando esta teoría acústica se convirtió en la única base sobre la que determinar la cualidad consonante o disonante de un intervalo y, por extensión, el dolor o el placer asociado con esta cualidad. Suponer que existía una correspondencia de uno a uno entre la teoría acústica y el gusto musical, según él, era absurdo. (...) En su opinión, la percepción de la cualidad interválica era principalmente una cuestión de costumbre musical. Creía que la asociación de la consonancia con la belleza y el placer por un lado, y de la disonancia con lo desagradable y el dolor por el otro, se adquiría por tradición cultural, no por naturaleza”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 126.

⁷² “Debo recalcar que desde este punto de vista, la diferencia entre consonancia y disonancia, por ejemplo, no es algo que exista en la naturaleza si no una creación del pensamiento (...). Esto es de vital importancia porque purga la disonancia de su carácter mágico como un descubrimiento físico inviolable.

puede mantener, sea músico o no, que cualquier intervalo, afinado o desafinado, sea más agradable o desagradable que cualquier otro, excepto en base a la tradición y a la costumbre. Y la costumbre puede cambiar, incluso invertirse".⁷³

Podemos referirnos a la música atonal como un tipo de música entre cuyos ideales se encuentra el de abolir (aunque en la práctica se trate más bien de un redefinir), la eterna dicotomía entre consonancia y disonancia.⁷⁴ Aquello a lo que Schoenberg se refería cuando teorizaba sobre la emancipación de la disonancia⁷⁵ no atiende finalmente a otra cosa que a su aceptación por comprensión,⁷⁶ pues sus antecedentes se hallan encuentran ciertamente en debilitamiento romántico de la sintaxis tonal.⁷⁷ *"Al comparar la polifonía del siglo XX con la del siglo XVI o XVIII observamos que la estructura compositiva, en su camino hacia el presente, va liberándose cada vez más claramente de sus rígidas limitaciones. Pensemos en la delimitación exacta entre consonancia y disonancia en el siglo XVI, en la concepción de la disonancia mucho más flexible de Bach, y finalmente en las múltiples formas de "reblandecimiento" del concepto de disonancia en el siglo XX. En definitiva, son la formación musical y el*

Obviamente el tipo y el carácter del pensamiento son responsables del aspecto que el concepto de disonancia -y consonancia- adopte según sus necesidades. Esto también explica, muy satisfactoriamente, por qué en la historia musical los conceptos de consonancia y disonancia han significado cosas muy diferentes en distintas épocas. KRENEK, Ernst. *Exploring Music*, Op. cit.; p. 144.

⁷³ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 204.

⁷⁴ Dice J. Darias: *"en su aspecto estrictamente físico, yo definiría la consonancia como el resultado de la asociación acórdica de varios sonidos cuya presencia sería ya evidente con la sola emisión de su fundamental. Pero en la música, los términos "consonancia" y "disonancia" son muy versátiles y su concepto viene generalmente predeterminado por toda una serie de condicionamientos históricos y culturales"*. RUVIRA, Josep. Op. cit.; p. 88.

⁷⁵ *"El concepto de emancipación de la disonancia se refiere a su comprensión, considerándola equivalente a la comprensión de la consonancia. El estilo basado en esta premisa tratará las disonancias como consonancias y renunciará al centro tonal"*. SCHOENBERG, Arnold. *El estilo...*, Op. cit.; p. 145.

⁷⁶ *"Podría parecer que la definición esencial de consonancia y disonancia fuera un asunto de la etnología y psicología puesto que la lista de consonancias, originalmente tan reducida, tiende a aumentar a medida que el organismo humano en la sociedad organizada se habitúa primero a una y después a otra, cada una más compleja que la anterior. La respuesta a este argumento es que mientras que la trascendencia musical de la distinción entre consonancia y disonancia recibe una mayor elaboración a partir del incremento del número de consonancias, la naturaleza esencial de la distinción entre las dos clases reside en su uso musical, sin tener en cuenta su tamaño o los miembros constituyentes"*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 205.

⁷⁷ *"La emancipación de la disonancia comienza con apoyaturas no preparadas y continúa con disonancias no resueltas que acaban transformándose en entidades acústicas (...) Dice Dahlhaus. "No es que Wagner anticipase la atonalidad de Schoenberg; nunca se puso en cuestión que fuese a abandonar el principio de la tonalidad... Pero las armonías del Tristán señalan el camino que acabaría por llevar a la disolución de la tonalidad (...) El Tristán es una fuente de primer orden en la historia de música moderna" porque son signos anticipados de la desaparición de la inversión de acordes al estilo Rameau (...), hay una relación inversa entre el conocimiento de la sonoridad y el conocimiento de la especificidad sintáctica"*. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 420.

*gusto personal los que determinan la elección de la sucesión interválica, bajo consideraciones tanto tradicionales como experimentales”.*⁷⁸

Efectivamente, la cuestión está vinculada a los inicios de la polifonía cuando se introducen los conceptos de consonancia y disonancia y se convierten en el problema central técnico-compositivo del contrapunto. Vemos, pues, que estamos ante términos relativos cuyo significado ha ido variando en el transcurrir del tiempo y que, por tanto, al mencionarlos tendremos que tener siempre muy presente el momento histórico que nos ocupa.⁷⁹

Podríamos decir que tonalidad y atonalidad establecen su base técnica en función de la diferente concepción que tienen de los términos consonancia y disonancia, pero esto no sería exacto en lo que a la atonalidad se refiere, puesto que ésta no aspira, o mejor, no se fundamenta en la diferenciación entre ambas expresiones,⁸⁰ con lo cual, podría pensarse que carece de sentido hablar de consonancia o disonancia en un contexto atonal.⁸¹ *“La ampliación de los contenidos de la disonancia y de su misma redefinición, pone al descubierto el dilema inicial y plantea una nueva estructuración de principios donde se cimienta la música atonal. La atonalidad necesita, por tanto, crear mecanismos y recursos sustitutorios para un nuevo vocabulario atonal”.*⁸² Veremos que la comprensión de la disonancia al mismo nivel en el que hasta el momento se entendió la consonancia obliga a la supresión (en el sentido de neutralización) de los intervalos considerados consonantes para, de este modo, evitar la

⁷⁸ FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. Op. cit.; p. 356.

⁷⁹ *“La batalla hoy en día, y siempre en música, se libra por la disonancia y la tonalidad, alrededor de conceptos que no están incluso hoy en día clara y suficientemente definidos. Porque los fenómenos que intentan revelarnos han estado en continuo desarrollo desde los inicios de la música. Ello nos obliga siempre a concebirlos de una nueva forma. Por lo tanto, debemos intentar en la medida de lo posible, definirlos en relación a nuestro tiempo, de acuerdo con las condiciones presentes y sin afirmar su validez eterna”.* SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*, Op. cit.; p. 270.

⁸⁰ *“El segundo tipo de objeción puede venir de los radicales que de hecho, dicen: “Consonancia y disonancia son temas en desuso. Todo el material de la escala dodecafónica es consonante, o disonante, se mire como se mire”.* La respuesta a esto parecería ser que parece probable que todo este material ‘se está convirtiendo’ en consonante pero que el proceso está todavía lejos de verse concluido”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 209.

⁸¹ *“La mayor parte de nuestra música está constituida tanto por material consonante como disonante en todos los recursos. Y es precisamente en la interacción de sus relaciones en lo que consiste la música”.* SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 225.

⁸² AULESTIA, Gotzon. Op. cit.; p. 8.

fluctuación del discurso musical entre “consonante-disonante”; una fluctuación que se cimienta en la bipolaridad tensión-relajación. Evitar la dialéctica entre tensión y relajación supondrá prescindir de un poderoso recurso para regular la *actividad* de una obra musical, o lo que es lo mismo, relegar el que con toda probabilidad es el principal motor generador de movimiento⁸³ y, con ello, un constituyente por excelencia de la forma musical. Muchas de las obras del siglo XX que, en otros aspectos rehúyen la tonalidad, conservan sin embargo algún resquicio de esta dualidad claramente vinculada con su primigenia significación emotiva,⁸⁴ como un medio capaz de establecer contrastes que articulen el discurso musical. Puede que éste sea uno de los motivos para añadir a la ambigüedad generada en torno al término “atonalidad”, pues esas obras pueden considerarse atonales desde el momento en que atentan contra alguno de los elementos constitutivos del sistema tonal aunque no necesariamente violen o puedan subvertir todos los parámetros que caracterizan ese sistema.⁸⁵ Derivamos de ello que se establece una sustancial diferenciación cuando, en una obra musical, se alteran unos u otros elementos distintivamente tonales aunque la mencionada obra ya merezca el apelativo de “atonal” por el hecho de atentar contra cualquiera de las premisas que establece la tonalidad.

De los tres autores, es Seeger el que en su tratado se enfrenta ampliamente no sólo a la valoración de los conceptos de disonancia y consonancia sino que sus reflexiones sobre ello, devienen la base de su planteamiento técnico-filosófico. A Seeger le parecía que los compositores modernos estaban tan interesados en la disonancia que eran incapaces de manejar las sonoridades consonantes.⁸⁶ Según él, el

⁸³ “Cualquier momento sonoro, por tanto, es consonante si se percibe como estable y no suscita impulso o urgencia hacia un movimiento necesario a otra parte. Pero el mismo intervalo u otro complejo sonoro expresado por ese momento consonante puede producir un momento disonante siempre que se sienta que exige movimiento, normalmente en una dirección concreta hacia lo que entonces se denomina su resolución”. CAZDEN, Norman. “The Systemic Reference of Musical Consonance Response”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 3, No. 2 (Dec. 1972); p. 222.

⁸⁴ “Detrás de la suscitada dicotomía consonancia-disonancia, en apariencia puramente teórico-musical, se escondía un problema social, cuya resolución se produjo con el paso del tiempo a favor de aquella concepción musical sensual, orientada hacia el goce artístico”. (El comentario se refiere a los siglos XII- XIII). FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. Op. cit.; p. 13.

⁸⁵ De hecho, éste sería un objetivo utópico pues liberarse de toda influencia tonal supondría poder eliminar la memoria.

⁸⁶ “El principal defecto de la escuela de Schoenberg, como el de todas las demás, parecía residir no en el tratamiento de la disonancia, sino de la consonancia. Todo iba bien siempre que se mantuviera una estructura absolutamente disonante, pero a la primera introducción de una consonancia, con frecuencia

verdadero problema en la composición del momento es la introducción de la consonancia por lo que se plantea un nuevo sistema para la escritura de música “moderna” donde se regule el tratamiento de la consonancia. Adopta una postura intermedia entre los conservadores –puesto que él no puede obviar la necesidad arrolladora de revisión que muestra la música de su tiempo -⁸⁷ y los radicales que predicán el fin de la dicotomía consonancia-disonancia. A estos últimos les dice: *“Parece probable que todo este material se esté convirtiendo en consonante, pero a este proceso le falta un largo camino por recorrer aún hasta que se complete. Si un compositor trata todos los intervalos como si fueran de una sola clase, cabrá la duda de si es totalmente honesto con sí mismo al afirmar que él realmente es tan libre de la vieja tonalidad. Para nosotros, y para muchos que conocemos, la vieja tonalidad tiene todavía mucha vida y se percibirá en la música lo espere o no el compositor. Tal poderoso elemento no morirá en muchos años –quizás siglos”*.⁸⁸ Así pues, no sólo conserva la diferenciación tradicional entre los términos consonancia-disonancia y sino que su propuesta parte del reconocimiento de la interacción entre ambos elementos en toda música.

Llega a la conclusión de que *“el verdadero problema de hoy es la introducción de la consonancia, no la introducción de la disonancia. Las secciones exclusivamente disonantes son, con la mayor frecuencia, las mejores. Las secciones tan sólo predominantemente disonantes tienden a mostrar puntos débiles cuando la consonancia tiene lugar”*.⁸⁹ El eje de su argumento es que, debido al creciente uso de la disonancia en la música del temprano siglo XX, ciertos intervalos disonantes pueden actuar en determinados contextos, de forma tan estable como los consonantes. Su idea implica poder otorgar a la disonancia tanto una función de tensión (una “inflexión tensa” si seguimos la nomenclatura de Seeger)⁹⁰ como una función más neutra que denomina

se producía una sensación de decepción, de fracaso. Era como si hubiera huecos en el tejido”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 26.

⁸⁷ *“El hecho de que la música moderna necesite de manera obvia la ayuda de alguna fuente, y el no recibirla de ninguna de las disciplinas tradicionales, nos autoriza, cuando no nos obliga, a recurrir a medidas forzosas”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 208.

⁸⁸ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 209.

⁸⁹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 208.

⁹⁰ En la primera parte de *TENM*, o sea, en el *Tratado de Composición Musical*, Seeger parte de un análisis de los términos tradicionalmente utilizados para referirse a la experiencia musical. En el capítulo 3 define dos amplias categorías de materiales o, como él los llama, “materiales físicos”: tonal y rítmica. Cada una de ellas se divide en tres subcategorías que él llama “funciones”:

“suspensión”,⁹¹ en contraposición a la inflexión “relajada” que representa la consonancia.⁹² De esta manera la tradicional dicotomía (consonancia-disonancia) se ve sustituida por una tricotomía (tensión-suspensión-relajación).⁹³ Por ello propuso una inversión de los papeles de la consonancia y la disonancia en la que la disonancia sería la norma y el tratamiento de la consonancia recibiría más atención: *“Entre una base consonante en la cual se introduce la disonancia y una base disonante en la que se introduce la consonancia, en teoría no hay diferencia. De hecho, es posible prever la llegada de un gran estilo comparable con el de Palestrina, Bach o Beethoven que podría ser explicado adecuadamente en base a cualquiera de las dos teorías. El empleo de la primera opción (una base consonante en la que se introduce la disonancia) se ha practicado durante un periodo de tiempo tan largo y ha llegado a un estado de desarrollo tan difícil de manejar, que el empleo de la segunda opción puede resultar de provecho”*.⁹⁴ De ahí que Seeger utilice el término “disonante” para designar su novedosa aproximación técnica al contrapunto, porque efectivamente se trata de un

Tonal - - - - - altura
(tono) dinámica
 timbre

Rítmica - - - - - proporción
(ritmo) acento
 tempo

Establece una gradación para la variación que experimenta cada función en el discurso musical. A esta variación la denomina “inflexión” (*inflection*) y acuña la gradación con los términos de:

Tensión: incremento en la función (+)

Suspensión: sin cambios (=)

Relajación: disminución (-)

La combinación de estos elementos le permite establecer 18 valores para comparar las distintas funciones musicales. Por ejemplo, una combinación sería: la altura en tensión, la dinámica en relajación, el timbre en equilibrio, la proporción en equilibrio, el acento en relajación y el tempo en tensión.

⁹¹ *“puede considerarse como una tensión (tras la relajación) o como una relajación (tras la tensión). Es un punto medio entre la tensión y la relajación y por tanto puede participar de las cualidades de ambas o de ninguna, según las circunstancias. Al igual que un músculo en reposo, ni relajado ni tenso pero con una tonicidad definida, lo que en música queremos decir con suspensión puede fácilmente verse transformado en lo uno o en lo otro”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 207.

⁹² Este aspecto de la teoría de Seeger se verá ampliado en el análisis técnico de su tratado que se realiza en el capítulo IV de este estudio.

⁹³ *“Seeger creía que a medida que la historia progresó, los compositores emplearon intervalos cada vez más agudo en la serie armónica. Esta ampliación de la paleta para los intervalos correspondía a cambios en la percepción general de lo que constituía la consonancia y la disonancia; en consecuencia, ciertos intervalos no podían volver a catalogarse según el viejo sistema bipartito. En su lugar, propone un sistema tripartito en el que los intervalos consonantes permanecen iguales y los disonantes son divididos en dos nuevas subcategorías. En enfoque de Seeger nace de su concepto de inflexión: mientras una consonancia siempre sería “relajada”, una disonancia podía ser tanto “tensión” como “suspensión”. La consecuencia más práctica de este nuevo concepto es que las disonancias ya no necesitarían resolver si eran percibidas como inflexiones “en suspensión”*. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 128.

⁹⁴ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 295-6.

sistema compositivo basado en la disonancia, como contrapartida al anterior enfoque histórico de la composición que estaba basado en la consonancia.⁹⁵ Y la aplicación de esta inversión de opuestos tiene cabida en un contexto contrapuntístico, sustituyendo la máxima operativa tradicional de esta técnica –preparación y resolución de la disonancia- por su contrario, o sea, preparación y resolución de la consonancia. Éste es el núcleo del planteamiento teórico-técnico del manual de contrapunto disonante. Para Seeger, consonancia y disonancia no deberían entenderse como cualidades de los intervalos sino como funciones⁹⁶ circunscritas a un proceso: el dispositivo de preparación y resolución.⁹⁷

De entre los diversos recursos sustitutorios de que puede valerse la atonalidad para establecer un discurso donde los principios tonales se vean compensados, en el sentido de neutralizados, veremos cómo el sistema atonal propuesto por Julien Falk se basa en la emancipación interválica.⁹⁸ Falk estipula un método docente para la

⁹⁵ “La segunda parte (capítulos 10-17) trata de ese tipo de composición en el arte europeo contemporáneo que no sólo se conoce popularmente como disonante, si no que verdaderamente está basado sobre un principio de disonancia, así como la música anterior a 1900 se erigía sobre un principio de consonancia. Esta ‘estilización’ manifiesta de la técnica no es recomendable como un ideal o incluso como una inevitabilidad, si no más bien como una ‘posible’ disciplina en un campo en el que se ha quebrado la disciplina de cualquier tipo”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 159.

⁹⁶ “En el marco del reciente sistema tonal occidental, la consonancia y la disonancia son momentos que dependen menos de lo que una armonía es que de lo que hace. La consonancia pues, no es una cosa, es una función que puede ser definida como el momento estable o inactivo en la progresión armónica. En el mismo sentido, la disonancia se puede definir como el momento inestable, activo que provoca una expectativa de movimiento directa o finalmente a la consonancia. Alternativamente, la disonancia es lo que debe resolver. Consonancia y disonancia se distinguen mediante estas reglas sobre progresiones musicales, más que por su estructura sonora inmediata”. CAZDEN, Norman. Op. cit.; p. 221.

⁹⁷ “Para los músicos la distinción entre consonancia y disonancia es por tanto, un asunto de los materiales manipulados, no de las materias primas. Ahora bien, el dispositivo conocido como la preparación y resolución lo pone claramente de manifiesto. Podría ser que ese dispositivo haya dado lugar a la distinción, con lo cual podríamos aceptar la definición: “La disonancia es lo que se prepara y se resuelve; la consonancia, lo que prepara y resuelve”. Sin embargo, podría ser que la distinción subyaciera al dispositivo en cuyo caso la definición diría: “La preparación y resolución es el dispositivo para manejar en la técnica contrapuntística y acórdica aquellas cualidades de relación tonal que se conocen como consonancia y disonancia”. (...) Cualquiera que sea la distinción entre consonancia y disonancia y sean lo que sean ellas mismas, sí sabemos qué es el dispositivo de preparación y resolución. Es un tipo concreto de manipulación de la función altura en su forma superior (acórdica o contrapuntística). Como tal, es a todas luces la inflexión acórdica del recurso altura y por tanto, un miembro de la categoría general “Inflexión de una función”. Preparación y resolución es por tanto, en cierto modo un distintivo de consonancia y disonancia. Así que consonancia y disonancia son los nombres que se dan, desde un punto de vista estructural, a lo que se ha denominado desde un punto de vista funcional, inflexión de la función altura”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 205- 6.

⁹⁸ “La música atonal está constituida por un modo (escala cromática) de 12 semitonos. En la formación de sus acordes toman parte, con preferencia, aquellos intervalos considerados disonantes y de

composición de música atonal basado en la comprensión de los intervalos que en la música tonal eran considerados disonantes, como los constituyentes de este nuevo lenguaje, entendiendo como constituyentes los de más frecuente uso. Este libro nos ofrece una vía técnica estipulada en base a toda una serie de normas presentadas de manera ordenada y sistemática para conseguir un lenguaje musical que el propio autor denomina “atonal integral” y lo define como una música que, aunque evita la centralización en una altura determinada que se constituya en núcleo organizativo del sistema, no necesita utilizar el recurso de la serie para asegurar y mantener un discurso atonal en el sentido de una música en perpetua disonancia que deriva en una neutralización del mismo concepto de disonancia.⁹⁹

El intercambio interválico en el plano técnico que se observa en la descripción de sistemas compositivos atonales no conlleva paralelamente un intercambio entre consonancias y disonancias, pues “*las consonancias no suenan como disonancias en el lenguaje atonal, sino simplemente como algo ajeno al mismo, en cierto modo como elementos estilísticamente perturbadores dentro de una textura homogénea*”.¹⁰⁰ De hecho, veremos que estos textos¹⁰¹ mantienen y se atienen a la clasificación convencional de los intervalos: no es su tradicional valoración como consonantes o disonantes lo que se invierte, sino sus habituales papeles desempeñados en la música tonal: ahora los intervalos preponderantes serán los disonantes. Esto último no resulta incompatible con que, efectivamente, se pueda verificar la persistencia del binomio consonancia-disonancia, no ya en los tratados que nos disponemos a analizar si no también en una parte importante de las primeras obras atonales,¹⁰² en cuya observación se basaron nuestros tres autores a la hora de concebir sus textos pedagógicos.

tratamiento especial en la tonalidad: 7ª mayor, 9ª menor y tritono. En la atonalidad son éstos sus tres intervalos predilectos y sobre ellos pivota básicamente la formación de los acordes y su despliegue melódico; se elimina la 8ª, intervalo tonal por excelencia, adquiriendo una presencia importante los acordes constituidos por la superposición de cuartas de variable significación”. AULESTIA, Gotzon. Op. cit.; p. 8.

⁹⁹ “*La distinción entre consonancia y disonancia puede desaparecer o al menos debilitarse hasta tal punto que no será un factor muy importante en la composición. La mayor parte de la música de los últimos cinco años, 1925-1930, se encamina en esta dirección*”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 25.

¹⁰⁰ RETI, Rudolph. Op. cit.; p. 112.

¹⁰¹ Seeger y Krenek, puesto que Falk no incluye en su tratado una clasificación de intervalos, aunque da por supuesta la clasificación tradicional.

¹⁰² “*La cualidad armónica, dictada por la persistencia de las tradicionales nociones de consonancia y disonancia, todavía es apreciable en mucha música atonal temprana*”. SAMSON, Jim. Op. cit.; p. 163.

Precisamente la técnica dodecafónica nació como intento por ordenar esos primeros lenguajes atonales,¹⁰³ una forma de reacción contra los primeros ensayos audaces en el terreno atonal que tuvieron lugar alrededor de 1910. Nada que ver con las consecuencias que posteriormente tendría el concepto de “serie” aplicado a lo que se denominó música serial [tras la Segunda Guerra Mundial, la joven generación se vuelve hacia el dodecafonismo (especialmente hacia Webern) para extraer la doctrina del serialismo integral basada en la aplicación generalizada de la serie a todos o a la mayor parte de los parámetros sonoros],¹⁰⁴ a la que el propio Krenek se adscribiría a partir de los años 50 y que definiría como una “*secuela de la técnica dodecafónica*”.¹⁰⁵ Es preciso dejar muy claro que el tratamiento técnico que aquí abordamos se circunscribe al uso de las series según los principios de la primigenia técnica dodecafónica quedando excluido de este trabajo toda aplicación posterior del concepto serial y por tanto, también su análisis en base a matrices de 12 sonidos¹⁰⁶ o a la “teoría de conjuntos de

¹⁰³ “(...) lo que se creyó que era la verdadera *raison d'être* de la técnica dodecafónica, a saber organizar el idioma atonal”. KRENEK, Ernst. “Is the Twelve-Tone Technique on the Decline?”, Op. cit.; p. 522.

¹⁰⁴ “Si la música hubiera tenido que “comenzar de nuevo” en algún momento previo de la historia musical, probablemente no hubiera podido tener tanta riqueza de alternativas, o tantos factores contrastantes e irreconciliables, como a finales de los años cuarenta. (...) los lenguajes de Stravinsky, Bartók y Hindemith podrían haberse amalgamado en una técnica general de composición de la post-guerra con una cierta estabilidad y durabilidad. Pero con la circulación de la música serial de Schoenberg un elemento seriamente disgregador fue inyectado en la escena de la post-guerra y se perdió toda oportunidad de estabilidad estilística y técnica. El serialismo proponía cambios tan radicales en los conceptos tradicionales de la estructura musical (y particularmente en forma, melodía y armonía) que era completamente irreconciliable con las obras de Bartók, Hindemith y el Stravinsky de entonces. Y así surgió un conflicto entre el serialismo y el resto. Esta división del mundo musical entre serialistas y no serialistas durante la primera década de la post-guerra fue absoluta y duró un tiempo considerable (...). Particularmente en la Europa occidental, los compositores, críticos e intérpretes tenían que hacerse partidarios de un campo o del otro; tener un pie en los dos mundos era prácticamente una imposibilidad”. BRINDLE, R. Smith. Op. cit.; p. 4.

¹⁰⁵ “La música serial se define como un método de composición que se ha desarrollado como una secuela de la técnica dodecafónica inaugurada por Arnold Schoenberg alrededor de 1923. Mientras que el concepto serial en esa técnica estaba plasmado en la serie dodecafónica, i. e. una ordenación de alturas a la que había que adherirse a lo largo de todo el curso de la composición, la nueva idea del serialismo engloba todos los aspectos (o “parámetros”) del proceso musical, como el timbre, la dinámica, la articulación y sobre todo, el tiempo, i. e. la duración de los elementos sonoros individuales y sus relaciones mutuas en el tiempo, subordinando todos estos aspectos a exposiciones seriales premeditadas. Desde este punto de vista, la técnica dodecafónica parecería que es un caso especial, o restrictivo, de música serial”. KRENEK, Ernst. “Extents and Limits of Serial Techniques”, *The Musical Quarterly*, Vol. 46, No. 2, *Special Issue: Problems of Modern Music. The Princeton Seminar in Advanced Musical Studies*, (Apr., 1960); pp. 210-1.

¹⁰⁶ Entre los importantes desarrollos que ha habido en la historia de la evolución de la técnica dodecafónica destaca la aplicación de las matemáticas al tratamiento formal del sistema. El elemento fundamental que desvía nuestro foco de atención es el hecho de que bajo la perspectiva de esta evolución, la unidad musical básica dejaba de ser la serie dodecafónica y pasaba a ser la matriz. Por este motivo resulta indispensable a efectos de este trabajo, circunscribirse al momento histórico y a la concepción de la técnica dodecafónica entendida en su primera etapa, como Krenek la asumió de Schoenberg a través de

clases de tono”.¹⁰⁷ Del mismo modo que los compositores y teóricos de temprano siglo XVII no se habrían imaginado su obra contenida en un bloque compacto conocido como “la era del bajo continuo”, los compositores y teóricos de la primera mitad del siglo XX tampoco podrían haber sabido que los estudios de sus innovaciones musicales se confiarían desmesuradamente a una sola teoría, estética o procedimiento compositivo. Desde esta perspectiva se puede trazar un paralelismo entre la codificación de la teoría de conjuntos de clases de tono¹⁰⁸ en el siglo XX y el desarrollo de las cifras del bajo continuo en el periodo de la práctica común: ambos acontecimientos tienen el potencial para ejercer una gran influencia en nuestras interpretaciones de lo que les precedió.¹⁰⁹ Pero para comprender los múltiples y complejos factores que motivaron a los compositores del temprano siglo XX a escribir propuestas compositivas innovadoras necesitamos por un momento hacer caso omiso a lo que muchos teóricos musicales podrían actualmente considerar que es el resultado final de sus esfuerzos.¹¹⁰ En lugar de examinar los tratados de Seeger, Krenek y Falk en relación a la teoría de conjuntos de clases de tono¹¹¹ (una de las más obvias posiciones estratégicas desde la cual explorar

Webern, más allá de que ciertas aplicaciones de la serie que plantea Krenek en su tratado puedan entenderse como un anticipo de lo que vendría después como se comentará en el capítulo IV.

¹⁰⁷ “Pitch-class set theory”. Algunos textos mantienen la nomenclatura original en inglés. “*De hecho, fueron los compositores dodecafónicos con una mayor inclinación matemática los que proveyeron el ímpetu final para el desarrollo de una teoría explícita de conjuntos de clases de tono*”. BAKER, James M., BEACH, David W. & BERNARD, Jonathan W (eds.). *Music Theory in Concept and Practice*, Rochester, 1997; p. 40.

¹⁰⁸ “(...) Quizá lo más inesperado es la firme impresión que se empieza a formar respecto a la ausencia de ‘inevitabilidad’ sobre la aparición del ‘conjunto de clases de tono’; que en fecha tan tardía como mediados de siglo, la tendencia hacia una contabilidad exhaustiva para las combinaciones de alturas en el universo dodecafónico, podría haber conducido en los años 60 a un resultado muy diferente del que en realidad se produjo”. BAKER, James M., BEACH, David W. & BERNARD, Jonathan W (eds.). Op. cit.; p. 12.

¹⁰⁹ Respecto al bajo continuo, Joel Lester dice: “*En medio de la calurosa polémica alrededor de la ‘prima pratica’ y la ‘seconda pratica’, los músicos del 1600 difícilmente podrían haberse dado cuenta de que una innovación aparentemente menor del momento –una notación musical abreviada– sería el legado técnico de la época que más perduraría*”. LESTER, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge, 1992; p. 49.

¹¹⁰ Por poner un ejemplo del lugar que ocupa esta teoría analítica, que además queda circunscrito al estudio que estamos realizando remitimos al lector a la siguiente referencia bibliográfica STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*, New Jersey, 2005. En este libro se llevan a cabo análisis en base a la “teoría de conjuntos de clases de tono” de Ruth Crawford –entre otros muchos autores que bajo esta teoría analítica se han querido vincular al serialismo. Su autor afirma tras un análisis de la “Triple Passacaglia” de Crawford: “*No es música dodecafónica exactamente, pero es música serial desde sus detalles superficiales hasta sus profundidades estructurales*”. STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*, Op. cit.; p. 235.

¹¹¹ En su ensayo “*Chord, Collection, and Set in Twentieth-Century Theory*” de 1995 (en BAKER, James M., BEACH, David W. & BERNARD, Jonathan W (eds.). Op. cit.), Jonathan Bernard analiza escritos sobre composición post-tonal destacando una trayectoria que finalmente condujo a los conjuntos de clases de tonos no ordenados que se detallan en el libro de Allen Forte titulado *The Structure of Atonal Music* (FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*, New Haven, 1973). Asimismo selecciona escritos basándose en su relevancia para el desarrollo de la teoría de conjuntos de clases de tono. Este interés

los estudios teórico-musicales del pasado siglo), situaremos los tratados en algunos contextos que quizá resultan menos aclamados pero que como argumentaremos, no son menos importantes.¹¹²

Para Krenek no es problema de primer plano el de la consonancia y disonancia porque confía plenamente en el poder de la serie para subsanar posibles injerencias tonales en su discurso musical. Su propuesta basada en la técnica dodecafónica se muestra más concentrada en la melodía y en los motivos melódicos que en la consonancia o disonancia. La regulación de los sucesos verticales, por tanto, se confiaba a la serie. La formación vertical venía regulada en la música tonal por el sistema de formación de acordes por terceras y por el entramado sintáctico del sistema, pero en la música atonal -al perderse esos parámetros en la conformación vertical- queda en suspenso cuál debe ser el principio organizativo. Para Krenek, sólo la serie justifica los complejos verticales.¹¹³ Lo cierto es que se admita o no -alguno, como el caso de Krenek, escudados en la atribución a la serie dodecafónica de connotaciones de índole metafísica- los dodecafonistas sí sometieron su discurso musical a un exhaustivo control en el uso de consonancias y disonancias.¹¹⁴

arroja una relación de escritos con una tendencia más teórica que compositiva. Además, se inclina a allanar las distinciones entre enfoques compositivos concebidos melódica y armónicamente; distinción que devino importante a la hora de motivar a Seeger, Krenek y Falk a escribir sus tratados de contrapunto. En sus libros estos autores anteponen las cuestiones melódicas y lineales a las armónicas, por razones históricas además de pedagógicas.

¹¹² “Aunque las ideas de Forte han sido extraordinariamente influyentes, no han sido aceptadas universalmente o sin cuestionar. Ha estallado un duro debate, con algunos estudiosos que se oponen enérgicamente a este enfoque”. HAIMO, Ethan. “Atonality, Analysis, and the Intentional Fallacy”, *Music Theory Spectrum*, Vol. 18, No. 2 (Autumn, 1966); p. 167.

¹¹³ “Sólo la relación de varias series entre sí, el aspecto vertical de la línea, les da su significado! Por tanto esta polifonía, polilinealidad (horrible nueva palabra!) está basada en la relación de cohesión entre líneas individuales, que no se basa necesariamente en nada tonal, acordal u otra relación correspondiente a la antigua teoría armónica. En particular, lo más importante desaparece: Esto es, el tratamiento de la disonancia y la prohibición de paralelas”. SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*, Op. cit.; p. 296

¹¹⁴ “No se ha señalado el hecho de que el comportamiento de los intervalos de este tipo de atonalismo (se refiere al dodecafónico y serial) es ambiguo y muestra un sorprendente paralelismo con los usos tonales. (...) pero los acordes han de ser vigilados para que los intervalos llamados consonantes no predominen y sugieran tensiones tonales. (...) Podría hablarse en este tipo de atonalidad, de “tratamientos de acordes”, como en la armonía clásica. (...) Creo que la constancia en la diferencia de tratamiento de los intervalos, según sean melódicos o acórdicos, tanto en la música tonal como en la atonal, dando siempre mayor libertad a los primeros y vigilando estrechamente los segundos, demuestra una vez más, sin lugar a dudas, que el papel de la armonía (sonoridad simultánea) continúa siendo más decisivo que el de la secuencia lineal. Para la armonía clásica esto era una evidencia, pero los dodecafonistas se engañaron a este respecto: creyeron que la armonía podía ser un simple resultado y no se dieron cuenta de que estaban “tratando” cuidadosamente los acordes”. BARCE, Ramón. *Fronteras de la música*, Op. cit.; p. 89.

Y es que el corolario de que la atonalidad trajera una supresión en la distinción entre consonancia y disonancia, constituía un ideal quimérico mantenido a nivel teórico más que una verdadera realidad que pudiera constatarse al cien por cien en cualquiera de las músicas etiquetadas como “atonales” de ese momento.¹¹⁵ Mientras que Falk exhibirá su mecanismo de compensación interválica bajo la denominación de “contrapartida atonal”, Seeger, incluirá un nuevo término en su vocabulario: la forma verbal de la palabra “disonancia” -que en castellano hemos traducido por “aplicar la disonancia”. Ambos apuntan a un mismo fin: contravenir los usos tradicionales de los intervalos en base a su valoración como consonantes o disonantes. Para los propósitos de este trabajo y frente a la amplitud y ambigüedad observada, optamos por la máxima escrupulosidad terminológica y de la misma manera que hemos optado por circunscribir el término “atonal” al planteamiento pedagógico y estilístico de Falk, también reservaremos el término “disonante” para referirnos a la pedagogía de la composición estipulada por Seeger en las primeras décadas del siglo XX y fundamentada en la escritura contrapuntística.

III.2. EVOLUCIÓN DE LA TÉCNICA CONTRAPUNTÍSTICA EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

“En la época entre siglos [XIX-XX], con el distanciamiento del estilo de la sonoridad hipertrófica y con la dedicación consciente a una forma de escribir musicalmente camerística y transparente, se despierta el sentido de la línea, de la melodía con vida propia. En este momento se inicia una nueva filosofía contrapuntística”¹¹⁶

Puesto que una de las primeras preguntas que pueden asaltar al lector es si un tratado de contrapunto es un vehículo apropiado y efectivo para expresar ideas vanguardistas sobre composición, nos disponemos a examinar algunos factores que

¹¹⁵ “La equiparación de la disonancia a la consonancia fue la legitimación teórica de una praxis que había surgido ya por los conductos normales por los que siempre surgen los nuevos tecnicismos en el arte: por la vía de la expresión y de la libertad del artista”. GARCÍA LABORDA, José María. *La Música del siglo XX. Primera parte (1890-1914). Modernidad y Emancipación*, Madrid, 2000; p. 303.

¹¹⁶ FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. Op. cit.; p. 63.

condujeron a Falk, Krenek y Seeger a presentar sus ideas en forma de tratados de contrapunto.

Desde la separación entre “stile antico” y “stile rappresentativo” en el temprano siglo XVIII, el contrapunto se ha estado asociando con la música de la mente¹¹⁷ (contraponiéndola a la del corazón), con el intelecto más que con la inspiración.¹¹⁸ En diferentes momentos de la historia, ha sido sometido a una utilización como si de una clase de calistenia musical se tratara,¹¹⁹ útil para construir una base sólida a desarrollar por los estudios de armonía, ritmo y orquestación: con el debido entrenamiento en contrapunto, el joven compositor aprenderá de manera gradual a manipular la armonía, la melodía, la consonancia, la disonancia y el timbre para alcanzar el resultado deseado; demasiado estudio del contrapunto puede tener un efecto negativo sobre el estilo del compositor.¹²⁰

En las páginas siguientes expondremos factores en la evolución histórica del contrapunto que contribuyeron a una visión de esta técnica como la que hemos señalado en el párrafo anterior, así como las circunstancias que propiciaron el “renacimiento” de

¹¹⁷ “Casi todos los escritores modernos creen que el valor intrínseco del contrapunto estricto reside en la disciplina mental”. SANDERS, Herbert. “Counterpoint Revolutionized”, *The Musical Quarterly*, Vol. 5, No. 3. (Jul., 1919); p. 338.

¹¹⁸ “Todavía se hallan en circulación conceptos igualmente equivocados y pasados de moda. Uno de ellos es la creencia general de que las calidades que constituyen la música pertenecen a dos categorías en relación con su origen: al corazón o al cerebro (...) El contrapunto es un estilo que decididamente es atribuido al cerebro.(...) Pero nada habrá más erróneo; tanto lo uno como lo otro [melodía y contrapunto] suponen mucho o poco trabajo. El que se necesite más o menos labor dependerá de circunstancias sobre las que no podemos ejercer ningún dominio. Pero una cosa es cierta, al menos para mí: sin inspiración, ninguno de los dos aspectos puede realizarse”. SCHOENBERG, Arnold. *El estilo...*, Op. cit.; pp. 202 y 218.

¹¹⁹ “La enseñanza moderna tiene por tanto muy lógicamente reforzada por una parte, la severidad de las reglas de armonía y contrapunto a título de gimnasia, y por otra, se admiten en los cursos superiores numerosas licencias”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 11. En los “comentarios a la introducción” del tratado de Falk que aparecen en el capítulo siguiente (primer epígrafe del punto IV.1) ampliaremos la información sobre la valoración peyorativa del contrapunto en conexión al pensamiento romántico.

¹²⁰ En el siglo XVIII, Johann David Heinichen observaba: “(...) la experiencia enseña que los mejores y más fervientes contrapuntistas son, en general, los peores compositores y también con mucha frecuencia, los mayores pedantes”. LESTER, Joel. Op. cit.; p. 68.

las técnicas contrapuntísticas en las primeras décadas del siglo XX¹²¹ y que condujeron a nuestros tres autores a plantearse propuestas pedagógicas para su regeneración.¹²²

Al inicio de este capítulo ya hacíamos referencia al renovado interés que mostraron los compositores de principios del siglo XX por las texturas contrapuntísticas, lo que condujo a que centraran sus miradas en las técnicas compositivas de los primeros periodos de la polifonía occidental, concretamente, Edad Media y Renacimiento.¹²³ Es de esta manera como el contrapunto se erigió para los compositores de principios del siglo XX en el eje de la tensión entre el modernismo y el mantenimiento de una tradición en aparente decadencia. Son muchos los autores que han apuntado a una sobresaturación de la armonía, a la densidad extrema de los fenómenos verticales en la música del último romanticismo como uno de los factores más decisivos en el viraje hacia las texturas contrapuntísticas.¹²⁴ Sin duda el cambio de intereses fue radical pero no solamente en este aspecto, pues el retorno al contrapunto no puede aislarse de las corrientes atonales, del carácter transgresor que tuvieron en su

¹²¹ “El debilitamiento progresivo de la tonalidad no puede separarse fácilmente del progresivo afianzamiento de aquellas disciplinas compensatorias que la reemplazaron. (...) Los métodos constructivos que de manera gradual desbancaron la tonalidad (...) no eran ni mucho menos nuevos. Se habían estado desarrollando dentro de la era tonal pero se les permitió asumir más y más importancia a medida que la tonalidad declinaba. Entre ellos, los principales eran un proceso temático estrechamente integrado al que se llegaba por medio de elaboradas técnicas de variación y transformación motivica y la renovación de una independencia contrapuntística que había estado eclipsada en gran parte por los desarrollos armónicos del siglo XIX”. SAMSON, Jim. Op. cit.; pp. 94-5.

¹²² “Por un lado, destinando la mitad de su tratado a un régimen contrapuntístico, Seeger esperaba renovar esta disciplina pedagógica y, de ese modo, moldear el gusto de los compositores modernos. Por otro lado, consideraba este régimen como un estímulo para el descubrimiento artístico, no como un patrón para medir el valor estético. Seeger daba la bienvenida a la vanguardia musical y confiaba en que sus especulaciones filosóficas podrían darle nueva vida”. GREER, Taylor A. “Critical Remarks”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 38.

¹²³ “De la misma manera que Austria es la última morada de la vieja universalidad y, esperemos, la célula germen de una nueva, también es la cuna de un nuevo concepto de música totalmente occidental a través del renacimiento de las cualidades lineales, melódicas, polifónicas que caracterizaron la primera época de la música europea”. KRENEK, Ernst. *Exploring Music*, Op. cit.; p. 95.

¹²⁴ “Nuestro propósito era -a través de la imitación, la técnica contrapuntística más importante- poner de relieve el resurgimiento de la composición lineal que se está produciendo en nuestro siglo, después de haber estado amenazada de extinción durante el siglo pasado bajo el predominio de la armonía funcional. La polifonía rejuvenece, conquistando para sí nuevos ámbitos expresivos gracias a la imaginación técnica de compositores receptivos frente a la novedad. Este es un proceso creativo, irrealizable, sin embargo, sin el conocimiento y el dominio profundos de la artesanía contrapuntística llegada hasta nosotros a lo largo de los siglos”. FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. Op. cit.; p. 415.

momento ni de las consecuencias que este nuevo contrapunto tuvo sobre la experiencia auditiva.¹²⁵

Es bien cierto que en la composición de finales del XVIII y XIX primaron las texturas homofónicas sobre las contrapuntísticas.¹²⁶ La armonía se erigió como el más relevante elemento constructivo de la música de ese periodo en la que, en cierto modo, quedaba absorbido el concepto de contrapunto.¹²⁷ Sin embargo, desde el punto de vista docente ello originó una enseñanza bicéfala donde se disociaba el contrapunto (como *modus* de composición antiguo) de la armonía (que atendía al estilo compositivo imperante).¹²⁸ Bajo toda una serie de argumentos de talante pedagógico que pretenden facilitar la labor de aprendizaje al discente,¹²⁹ se difunde y perpetúa esa separación que en realidad no se materializa en la música de ninguna época histórica,¹³⁰ incluyendo, por supuesto, al reverenciado contrapunto de Palestrina,¹³¹ punto de referencia y supuesta base técnica¹³² sobre la que se edifica el contrapunto severo que, como tal, no debe

¹²⁵ “El nuevo contrapunto tuvo vastas consecuencias sobre la escucha musical y, por un momento decisivo, se convirtió en una metáfora para el arte moderno mismo”. PAINTER, Karen. Op. cit.; p. 201.

¹²⁶ “Hay que recordar que el arte del contrapunto (como una combinación simultánea de melodías independientes) había empezado su metamorfosis mucho antes del 1600. En la psicología acórdica (vertical) de Palestrina a menudo parece que domina lo polifónico (horizontal). Pronto triunfó la homofonía y desde entonces ha sido el factor dominante”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 28

¹²⁷ “Alrededor de 1900, empezó a surgir una vez más una visión diferente de la armonía y el contrapunto y, lo que quizá es más importante, de las relaciones entre ellos. Son dos procesos radicalmente diferentes, pero durante el siglo XIX llegaron a estar tan inextricablemente mezclados en la teoría y en la práctica que parecía como si uno sólo pudiera expresarse en términos del otro”. EVANS, Edwin. Op. cit.; p. 62.

¹²⁸ (En el clasicismo vienés) “el contrapunto cayó en descrédito por obstaculizar el camino de la naturalidad y la sencillez expresiva a las que aspiraban a la sazón. (...) El estudio del contrapunto se redujo entonces a este estilo [se refiere al severo “*stilo alla capella*” en el sentido de Fux], mientras la “composición libre” se refería al estilo galante, tenía en cuenta la evolución de la armonía, (...). Esta distinción esencial seguiría plenamente vigente a lo largo de todo el siglo XIX”. FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. Op. cit.; pp. 54-5.

¹²⁹ “La división de la teoría en estas ramas (análisis, armonía, contrapunto,...) es únicamente admisible si nunca perdemos de vista la íntima interrelación de las disciplinas así como su constante interdependencia e influencia mutua”. TOCH, Ernst. *Elementos constitutivos...*, Op. cit.; p. 25.

¹³⁰ “Casi toda la música tiene algo de contrapuntística y, para nuestros oídos, no existe música del todo contrapuntística”. PISTON, Walter. *Contrapunto*, Op. cit.; p. 217.

¹³¹ “La pureza y severidad, tan elogiadas, del estilo a capella palestriniano se basaban principalmente en la más íntegra compensación entre contrapunto y armonía, entre gradación diatónico-horizontal y equilibrio sonoro-vertical. En este ámbito se desarrolló la más perfecta síntesis entre el espíritu neerlandés y el sentimiento armónico italiano”. FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. Op. cit.; p. 31.

¹³² “Fux diseñó su método como un medio de expandir lo que él y ciertamente muchos otros músicos del barroco consideraban la forma ideal del contrapunto -el contrapunto de Palestrina-. Desde un punto de vista estilístico, (...), el “*Gradus*” no presenta un idioma estilístico puramente palestriniano”. SALZER,

valorarse más allá de su papel de táctica educativa dentro del proceso de formación del músico.¹³³

En este sentido, Seeger y Krenek se sitúan de lleno en el pensamiento del siglo XVIII en el que la armonía y el contrapunto estaban estrictamente separados. Como podremos comprobar a lo largo de nuestro análisis, Falk muestra cierto grado de mezcolanza al pretender que su tratado englobe varias texturas compositivas (algunas de ellas incluyen el concepto de armonización) aún cuando deja claro la prelación absoluta de la textura contrapuntística en la música atonal. Sin embargo, aunque queda claro que nuestros autores no se encuadran en ese grupo de teóricos que buscaron soluciones analíticas que pasaban por *“reintegrar lo vertical y lo horizontal”*,¹³⁴ al optar por renunciar a la función tonal tradicional, estos tres compositores también contribuyeron a futuras propuestas para la armonía y el contrapunto en las que ambos se consideraran como funcionalmente equivalentes. Cuando las sonoridades verticales no están asociadas a unas tendencias resolutivas específicas, carecen de las cualidades que las diferencian más activamente de los conjuntos de alturas lineales.

Si nos remontamos a los inicios de la polifonía, observaremos que con ella nace el concepto de contrapunto del cual es indisociable en un primer estadio de su existencia.¹³⁵ Con el paso del tiempo el concepto de contrapunto fue disociándose del de composición, atribuyéndose a la música contrapuntística características entre las que destacaba el máximo grado de individualidad, libertad e independencia posibles que

Felix y SCHACHTER, Carl. *El Contrapunto en la Composición. El estudio de la conducción de las voces*, Barcelona, 1999, en “Introducción”; p. XVIII.

¹³³ *“El contrapunto debería considerarse únicamente como un ejercicio técnico, correspondiente a un obrero aprendiendo a utilizar sus herramientas”*. CORDER, Frederick. “The Difficulties of Counterpoint”, *Proceedings of the Musical Association*, 40th Sess. (1913 - 1914); p. 9.

¹³⁴ *“(…) finalmente, se trata de una tendencia creciente a considerar la ‘armonía’ y la ‘melodía’ más como funciones musicales completamente separadas (incluso si operan en el mismo espacio musical) en lugar de aunadas y por tanto funcionalmente equivalentes. En este último desarrollo se puede atestiguar la marcada inversión de una tendencia que ya estaba bien consolidada a mediados del siglo XVIII (...) las teorías de la armonía tonal y del contrapunto se separaron de manera incluso más estricta. Revisiones radicales de la práctica compositiva que se iniciaron alrededor del 1900 sirvieron de impulso a los esfuerzos de los teóricos por reintegrar lo vertical y lo horizontal”*. BAKER, James M., BEACH, David W. & BERNARD, Jonathan W (eds.). Op. cit.; p. 13

¹³⁵ *“En la Edad Media, el contrapunto no significaba finalmente algo más que música polifónica”*. DE LA MOTTE, Diether. *Contrapunto*, Barcelona, 1998; p. 17.

pueden presentar las voces que conforman una textura polifónica.¹³⁶ Por supuesto, los límites a esa independencia lineal venían fijados, dentro de la música tonal, por el sostén armónico al que, en último término, se supeditaba el discurso musical. Una visión retrospectiva de la evolución de las texturas musicales hasta las últimas décadas del siglo XIX revela un predominio creciente de la armonía que corre paralelo a un engrosamiento material de las agrupaciones musicales, entiéndase orquestas, con unas consecuencias sonoras claramente caracterizadas por la densidad y ampulosidad textural.¹³⁷

El siglo XX, que presenció del desmoronamiento de la armonía tradicional, tuvo que aferrarse a otros medios de organización para su música tras haber perdido el que, hasta ese momento, había sido el mayor elemento estructurador aplicado a todos los parámetros musicales: la tonalidad. En ese momento, el contrapunto se reveló como una de las mayores fuerzas constructivas para esta música;¹³⁸ constituyó el contrapeso en un momento histórico en que siglos de tradición parecían verse amenazados ante la inestabilidad insertada por las nuevas corrientes atonales.

El debilitamiento y la posterior ruptura con el precepto tonal,¹³⁹ liberaba al principio lineal de ese vínculo de vasallaje al concepto vertical. La música de inicios del siglo XX testimoniaba una nueva fusión entre los conceptos de “contrapunto” y “composición” como ya ocurriera en los primeros siglos de la polifonía occidental.¹⁴⁰ Se

¹³⁶ “...el estilo polifónico, en el cual varias voces reunidas, como protagonistas y antagonistas de una acción dramática, se mueven juntas (armonía) o se contraponen unas a otras (contrapunto). Esta dualidad, propia del lenguaje sonoro, ha constituido hasta el presente, y así será en los tiempos venideros, la médula de la expresión musical, subrayándose ora el aspecto armónico (Schubert, Weber, Chopin, Verdi, Puccini, Debussy) ora el aspecto contrapuntístico (Bach, Haendel; Brahms, Reger)...”. TOCH, Ernst. *La Melodía*, Barcelona, 1997; p. 94.

¹³⁷ “De hecho, es en la libertad lineal de las texturas de Mahler, particularmente en las últimas sinfonías, que encontramos al más claro precursor de los estilos contrapuntísticos del siglo XX”. SAMSON, Jim. Op. cit.; p. 15.

¹³⁸ “El contrapunto se valoraba como una manera de estructurar y controlar la música. Ofrecía la promesa de diferenciación en un mundo cómodamente enfermo de la subjetividad y de los borrosos límites del arte de fin-de-siècle”. PAINTER, Karen. Op. cit.; p. 206.

¹³⁹ “El hecho más significativo es que los compositores de hoy en día que están confiando más que cualquier otros en el contrapunto son aquellos que han tirado la tonalidad por la borda”. WOOD, Ralph W. “Modern Counterpoint”, *Music & Letters*, Vol. 13, No. 3. (Jul., 1932); p. 314.

¹⁴⁰ “La linealidad recibe nuevamente un papel predominante, después de habérselo cedido a la armonía desde aproximadamente mediados del siglo XVIII”. FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. Op. cit.; p. 359.

podría interpretar la saturación de la armonía decimonónica como causante del resurgimiento contrapuntístico en la música del siglo XX, y, del mismo modo, la preeminencia de la armonía durante los periodos Clásico y Romántico como una consecuencia de la repleción del contrapunto renacentista y barroco.¹⁴¹

El propio Julien Falk remarca ese predominio contrapuntístico en la música atonal cuando afirma que *“uno de los fines de esta música [es] permitir una clara concepción de las diferentes líneas melódicas superpuestas. (...) el acorde (...) aumenta la percepción armónica que llamamos vertical, mientras que la escritura atonal se esfuerza por aumentar la percepción melódica, es decir horizontal”*.¹⁴² También Krenek en la introducción a su tratado expresa de manera explícita la idoneidad de la textura contrapuntística para el nuevo lenguaje musical enfatizando la regresión, en cuanto a importancia, del componente armónico de la siguiente manera: *“el nuevo lenguaje se basa en una concepción esencialmente polifónica de la música, estrechamente relacionada con la visión que de ella se tenía en la Edad Media, antes de que se hubiera desarrollado la tonalidad (en nuestro sentido del término). Por consiguiente parece acertado aproximarse a la atonalidad y a la técnica dodecafónica por medio del contrapunto. Los hechos armónicos en la atonalidad sólo tienen una importancia secundaria, al menos en la etapa que nos ocupa del desarrollo atonal”*.¹⁴³

Resulta curioso, cuando no destacable, que tanto Seeger como Krenek atribuyeran poderes catárticos a la disciplina contrapuntística,¹⁴⁴ erigiéndola como el mejor antídoto frente a los excesos armónicos del romanticismo.¹⁴⁵ Es así como Seeger

¹⁴¹ “La reafirmación del impulso contrapuntístico fue un factor importante y generalizado en el debilitamiento de la tonalidad dirigida armónicamente y centrada en la melodía. Las tendencias de un estilo polifónico “absoluto” se dirigen a una eliminación de la tonalidad como se enuncia a través de la progresión acórdica propulsada rítmicamente y de la prioridad melódica. Uno de los aspectos fascinantes de la música de los siglos XVI y XVII es la interacción entre un lenguaje polifónico en declive y un emergente concepto tonal. A finales del siglo XIX los papeles se invierten mientras que la propuesta de un contrapunto no diferenciado amenazaba el impulso gravitacional de la tonalidad”. SAMSON, Jim. Op. cit.; pp. 144-5.

¹⁴² FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; pp. 14-5.

¹⁴³ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 66.

¹⁴⁴ “El efecto de esta disciplina sobre todos aquellos que la han puesto suficientemente a prueba, ha sido el de purificación”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 26.

¹⁴⁵ “Para Crawford, la disciplina del contrapunto disonante de Seeger, supuso un medio para purgar su música del exceso romántico”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 209

afronta la preponderancia del elemento vertical en la música de la joven Crawford en su primera clase juntos: *“Mi primera lección con Ruth se dedicó principalmente a mi reseña sobre la composición europea y americana hasta el año 1930 y a mi crítica sobre el hecho de que su obra fuera demasiado difusa, de que dependía demasiado en la armonía scriabiniana y a que sería conveniente que en primer lugar comenzara haciendo líneas melódicas individuales que deberían disonarse de acuerdo con mi teoría, que cuanto antes supiera disonar una línea melódica mejor”*,¹⁴⁶ es decir, volviendo a la línea, al contrapunto.

Nuestros autores, que además de compositores eran docentes, dieron un paso más en la atención prestada al contrapunto pues, al proponerse un método de enseñanza de las nuevas corrientes compositivas en lenguajes no tonales y atestiguando la fuerza con que las texturas contrapuntísticas invadían las nuevas composiciones del momento, decidieron plantear sus métodos didácticos como tratados de contrapunto. Su punto de partida era sin duda sus antecesores, los tratados de contrapunto que durante más de tres siglos habían contribuido a la formación de los más grandes maestros de la historia occidental.

Partiendo de lo expuesto en los puntos III.1.1 y III.1.2 de este capítulo que nos han conformado un marco en el que ya se ha tocado tangencialmente el tema del contrapunto (resulta impensable disociar de manera absoluta aspectos tan interconectados como estos, nuestra intención al presentarlos en epígrafes separados es favorecer un discurso claro y organizado), nos queda hacer una serie de reflexiones sobre ciertos antecedentes históricos que se erigieron como referentes para Falk, Krenek y Seeger a la hora de trazar sus nuevos regímenes de contrapunto.

Hay al menos dos músicos que están especialmente vinculados con el contrapunto post-tonal: Johann Joseph Fux¹⁴⁷ y Ernst Kurth.¹⁴⁸ Estos nombres –que

¹⁴⁶ GAUME, Matilda. “Ruth Crawford: A Promising Young Composer in New York, 1929-30”, Op. cit.; p. 64.

¹⁴⁷ (1660-1741)

resultarán familiares a todo aquél que haya pasado una considerable cantidad de tiempo leyendo o estudiando teoría musical- han evolucionado hasta un reflejo idealizado de los verdaderos músicos con los que los asociamos, convirtiéndose en productos de nuestra imaginación colectiva, creativa y académica, y constituyendo auténticos recordatorios de que nuestra historia se altera a medida que la vamos construyendo.

Podría decirse que el espíritu de Fux¹⁴⁹ habita en el trabajo de cualquiera que enseñe o estudie contrapunto, así que mencionar su nombre en una disertación sobre tratados de contrapunto es obligado.¹⁵⁰ Las ideas de línea y melodía, de recuperar lo que uno cree que son los rasgos más esenciales de un estilo histórico concreto y avanzar gradualmente desde una abstracción simplificada de la polifonía hasta verdaderas composiciones, todas estas ideas están presentes en Falk, Krenek y Seeger y de alguna manera son atribuibles a Fux.

Puesto que una de las características más idiosincrásicas del método de Fux es su sistema de especies para introducir progresivamente al alumno en las dificultades que entraña la asociación de dos o más líneas melódicas en base a diferentes prototipos rítmicos, veremos que tanto Falk, como Seeger y Krenek, adoptan el mismo tipo de estrategia pedagógica, es decir, reduciendo el número de posibilidades y sobre todo, secuenciándolo de menor a mayor dificultad, se insta al alumno a explorar al máximo la creatividad melódica y el control interválico dentro de un marco rítmico dado. De los tres autores, Seeger es el único que en su tratado perpetúa la terminología, definiendo sus propias especies (aunque con diferencias respecto a las de Fux, como comprobaremos en el análisis técnico del capítulo IV).¹⁵¹

¹⁴⁸ (1886-1946)

¹⁴⁹ Artífice del método tradicional de enseñanza del contrapunto expuesto en 1725 en su tratado de composición en forma de diálogo entre profesor y alumno. FUX, Johann Joseph. *Gradus ad Parnassum*. Kassel and New York, 1967. Existe una edición traducida por Alfred Mann bajo el título *The Study of Counterpoint*, New York, 1965.

¹⁵⁰ En el siguiente y último apartado de este capítulo expondremos sucintamente los preceptos fundamentales tal como aparecen en los tratados de contrapunto tradicional, cuyo antecedente histórico no es otro que el *Gradus ad Parnassum* de J. J. Fux.

¹⁵¹ "Los ejercicios en contrapunto disonante podían inculcar un gusto por texturas que, aunque predominantemente disonantes, incluían sin embargo frecuentes consonancias. Algunos críticos podrían considerar el intento de Seeger por dar la vuelta a los axiomas fundamentales del sistema de Fux como una forma de parodia contrapuntística. Sin embargo, estos ejercicios de negación fuxiana eran mucho

A pesar de que Seeger asegura haber creado un tipo de contrapunto de especies disonante cuando estaba enseñando a Cowell, no existe ningún documento que constate la existencia de tales ejercicios;¹⁵² sin embargo, no resulta difícil imaginar que el modelo fuxiano sirviera como un prototipo para las ideas de Seeger sobre contrapunto disonante. La motivación de Seeger para volverse hacia el contrapunto se basaba en su creencia de que éste podría proporcionar equilibrio a las composiciones y al proceso compositivo.¹⁵³ Había dos inquietudes fundamentales que le condujeron a la disciplina del contrapunto: cómo desarrollar un nuevo enfoque para la consonancia y la disonancia, y cómo equilibrar las relaciones entre los aspectos lineales y armónicos de la música. Greer hace hincapié en la importancia que el “Gradus ad Parnassum” de Fux tuvo para la concepción seegeriana del contrapunto disonante al hilo de las dos inquietudes comentadas: *“La opinión de Seeger de este régimen pedagógico del siglo XVIII [se refiere al de Fux] estaba totalmente conectada con su crítica de la composición contemporánea. Por un lado, Seeger compartía con Fux el cultivo de la línea, y creía que se hallaba perceptiblemente ausente en la música de los últimos compositores experimentales como Scriabin o Strawinsky. Por otro lado, Seeger también estaba descontento con el vacío existente entre las reglas escolásticas sobre el tratamiento de la disonancia y el gusto por lo que a intervalos se refiere, de los compositores contemporáneos; en su opinión, la fascinación de Schoenberg por la disonancia se igualaba sólo a su miedo a la consonancia. La solución de Seeger fue proponer una nueva iniciativa que denominó “contrapunto disonante” en la que las definiciones tradicionales se invertían: una consonancia debía prepararse y resolverse por medio de una disonancia. El motivo de este plan anti-fuxiano tenía dos caras: rebelarse contra la tradición recibida a través de un ejercicio de pura negación (...); y descubrir una nueva sensibilidad interválica”*.¹⁵⁴

más que una simple parodia: estaban diseñados para conducir a una visión más amplia de la composición en la que todas las funciones musicales estuvieran casi en perfecto equilibrio”. GREER, Taylor A. “Critical Remarks”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 34.

¹⁵² Puesto que todos los materiales se quemaron en el incendio de Berkeley. Ver capítulo anterior.

¹⁵³ *“Seeger concebía sus especies como una disciplina purificadora para los compositores, pero también resultan útiles para los oyentes y analistas”*. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 87-8.

¹⁵⁴ GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 131.

Nos podemos preguntar por qué el libro de Falk no incluye la palabra “contrapunto” en su título cuando desde las primeras líneas de este estudio estamos dando por sentado que se trata de un método de contrapunto atonal. Más bien se puede pensar que al hablar de “técnica de la música atonal” se está haciendo alusión a un tratado sobre la composición. Verdaderamente se cumplen en él las dos vertientes: contrapunto-composición, puesto que como apuntábamos, ambos conceptos vuelven a darse la mano desde las primeras décadas del siglo XX tras algo más de un siglo que fue testigo de su disociación. Así pues, también el siglo XX presencié una nueva ambivalencia entre contrapunto y composición fruto del gran auge y claro predominio que adquirieron las texturas contrapuntísticas a partir de las primeras décadas de la centuria, lo cual se nos revela obvio si observamos la aplicación que de los términos contrapunto, polifonía, y en definitiva, composición, hace Julien Falk desde las primeras líneas de la introducción de su tratado, confiriéndolos indistintamente a un mismo concepto.¹⁵⁵ Actúan, por tanto, en calidad de sinónimos tanto en los primeros siglos de escritura polifónica como en el temprano siglo XX.

A pesar de este claro posicionamiento a favor de la forma contrapuntística como la genuinamente atonal, veremos que además de ésta, Falk expondrá en su tratado otras “formas” que varían desde una textura completamente homofónica hasta la contrapuntística propiamente dicha. Aunque en forma un tanto desordenada, observamos que las distintas “formas de la escritura atonal” vienen a sustituir a las especies fuxianas, siendo la forma por excelencia del lenguaje atonal -la contrapuntística-, la que equivaldría (según palabras del propio autor) a la quinta especie o contrapunto florido, culminación de las cuatro anteriores.¹⁵⁶

Siguiendo las tácticas pedagógicas anteriormente mencionadas, Krenek, al igual que Falk, conduce progresivamente al alumno desde un estadio inicial que podemos

¹⁵⁵ “Sin pretender hacer un curso ni siquiera abreviado de historia de la música, conviene, para situar la técnica atonal, remontarnos a los orígenes de la polifonía, es decir hacia el año 800, donde se hicieron los primeros ensayos de superposición de voces con diferentes intervalos”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 9.

¹⁵⁶ Al tratar la “forma contrapuntística”, en el punto 20 del tratado, Falk inicia su exposición diciendo: “El contrapunto será florido”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 27.

considerar sencillo, hasta posibilidades en el uso de la serie que apuntan a tal grado de sofisticación y complejidad en el recurso técnico, que alcanza la propia abstracción de la serie. Desde este punto de vista, la introducción gradual que Krenek hace de las diferentes formas de la serie es muy similar a la introducción de las diferentes configuraciones rítmicas de las diferentes especies fuxianas.

El Fux que influenció a Falk, Krenek y Seeger era un espíritu progresista y generoso, siempre dispuesto a ofrecer sus propias ideas a los acólitos que experimentaran con nuevos lenguajes musicales. Definitivamente, éste no es el Fux radicalmente conservador que instruyó a sus propios alumnos según el sistema hexacórdico más o menos al mismo tiempo que Rameau se acercaba a la cumbre de su carrera. Podría ser que los compositores de principios del siglo XX, interesados como estaban en la música experimental y en los sonidos del mañana, hubieran encontrado a este último Fux bastante hostil; sin embargo, el Fux que influenció los tres textos que aquí nos ocupan ha proporcionado inspiración musical y pedagógica a una gran diversidad de compositores.

Hablar sobre el contrapunto de principios del siglo XX sin mencionar a Ernst Kurth podría interpretarse como un síntoma de negligencia, aunque decidir qué mencionar más allá de su nombre –que se revela casi como un sinónimo de las concepciones de contrapunto lineal del temprano siglo XX- es un tema complicado.¹⁵⁷ Falk, Krenek y Seeger presentan ideas en sus escritos que en muchos aspectos se asemejan a los propios escritos de Kurth sobre contrapunto lineal, aunque no estuvieron directamente influenciados por Kurth. De la misma manera que el nombre de Fux está vinculado a nuestra interpretación contemporánea del contrapunto de especies, el nombre de Kurth lo está a las nociones del contrapunto lineal de principios del siglo XX.

¹⁵⁷ “Kurth destacó a principios del siglo XX el carácter lineal de la música de Bach, aportando así el entonces necesario contrapeso a la concepción de Riemann, quien resaltaba en exceso el contenido armónico-funcional en la música de Bach. El antagonismo Riemann-Kurth ha sido relegado hace tiempo a un segundo plano con la aparición de problemas más acuciantes de la investigación musical”. FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. Op. cit.; p. 239.

Kurth¹⁵⁸ creía que la melodía y la armonía eran fuerzas activas en oposición y que el énfasis excesivo otorgado a la armonía había conducido a los compositores a reducir esta oposición.¹⁵⁹ Estaba tan inclinado a favor de la composición lineal (y en contra de la armónica) que criticó el enfoque “punctum contra punctum” de Fux en cuanto a que se preocupaba demasiado de la progresión de intervalos armónicos y no lo suficiente de las líneas melódicas independientes: *“Por esta razón, en la teoría del contrapunto es totalmente incorrecto tomar como punto de partida la unión de los elementos lineales y acórdicos. Solamente empezando con una ‘separación’ de las características horizontales y verticales, en lugar de con una intrusión recíproca; y resistiéndose a su unión en la actividad musical es posible conseguir no sólo una marcada polifonía lineal si no también una concepción a medio camino entre un diseño compositivo acórdico y contrapuntístico. Siguiendo una tendencia opuesta a la de la teoría armónica, debemos empezar con la ‘más extrema’ estructura lineal de la teoría contrapuntística”*.¹⁶⁰ La descripción que Kurth hace de una “separación de las características horizontales y verticales” resulta muy parecida a la afirmación seegeriana de que *“cualquier línea de una composición en contrapunto disonante bien construida debería poderse interpretar a solo como una entidad completamente suficiente y autónoma”*.¹⁶¹ Seeger fue incluso un paso más allá que Kurth, requiriendo no sólo una separación entre melodía y armonía, si no la separación de la melodía de las demás melodías. Instruía a sus alumnos de contrapunto disonante diciendo: *“empezar a reunir las líneas con la firme sensación de que cada línea reivindica su propio camino, aparentemente independiente pero sincrónico”*.¹⁶² Semejante procedimiento compositivo se adhiere tan fielmente a la noción de contrapunto lineal de Kurth que uno podría sospechar que Seeger incorporó las ideas de Kurth a sus propias teorías sobre contrapunto disonante; sin embargo, tal perspectiva es totalmente inverosímil. A pesar de que no escribió su tratado hasta 1930, Seeger empezó a investigar sobre el

¹⁵⁸ La mayor parte de las ideas sobre contrapunto lineal de Kurth aparecieron en su tratado de 1917: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Bachs melodische Polyphonie*; Berlín, 1922. Se dispone de traducciones inglesas de algunos de los escritos de Kurth, junto con un exhaustivo estudio de sus ideas en *Ernst Kurth: Selected Writings* introducción y traducción de Lee. A. Rothfarb) Cambridge, 1991 y en ROTHFARB, Lee. *Ernst Kurth: Theorist and Analyst*, Philadelphia, 1988.

¹⁵⁹ “El origen de la composición contrapuntística reside no en el acorde, si no en la línea”. KURTH, Ernst. *Grundlagen des linearen Kontrapunkts...*, Op. cit.; p. 46.

¹⁶⁰ KURTH, Ernst. *Grundlagen des linearen Kontrapunkts...*, Op. cit.; p. 45.

¹⁶¹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 349.

¹⁶² SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 351.

contrapunto disonante con Cowell en 1915, dos años antes de que se publicara “Grundlagen des linearen Kontrapunkts”. Incluso después de la publicación del libro de Kurth, Seeger probablemente no pudo haberlo leído debido a las dificultades que entraña la extremadamente densa prosa alemana que, según Rothfarb, “*oscila entre lo difícil y lo imposible de entender*”.¹⁶³ Las similitudes que existen entre las ideas de Kurth y de Seeger ponen de relieve las influencias que el pensamiento europeo tuvo en la obra de Seeger y subrayan las dificultades que los músicos americanos afrontaron en el temprano siglo XX a la hora de intentar crear una tradición musical, intelectual y cultural específicamente americana.

De los tres autores que aquí estudiamos, sin duda es Falk el que presta mayor atención al tratamiento vertical de los intervalos (ésta es también una característica que comparte con el contrapunto convencional tonal) y aunque reconozca que “*Entre las formas de la música atonal que describiremos en esta obra, una de las más características es la que llamamos forma puramente contrapuntística. Ésta realiza uno de los fines de esta música: permitir una clara concepción de las diferentes líneas melódicas superpuestas. Para esto, es preciso suprimir toda noción de acorde tonal o de acorde disonante cuyo origen se sobreentienda fácilmente, con el fin de no volver al tonalismo. Por otra parte, el acorde clasificado aumenta la percepción armónica que llamamos ‘vertical’, mientras que la escritura atonal se esfuerza por aumentar la percepción melódica, es decir ‘horizontal’*”,¹⁶⁴ el concepto de acorde está presente a lo largo de todo su tratado y por tanto, podría decirse que deviene el autor menos influenciado por la filosofía kurhiana. Sin embargo y puesto que en su texto plantea el estudio de la monodía atonal, debe interpretarse que Falk no sólo se vio influenciado por las corrientes ideológicas de su tiempo (de una u otra forma vinculadas al contrapunto lineal de Kurth), si no que reconoce el auge y el retorno a la composición monódica que se hizo patente desde principios de siglo.

El primer encuentro que Krenek tuvo con el “Grundlagen des linearen Kontrapunkts” de Kurth fue mientras era un estudiante en la State Academy of Music de

¹⁶³ ROTHFARB, Lee. Op. cit.; p. xvi

¹⁶⁴ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; pp. 14-5.

Viena. Así describe el propio Krenek sus primeras impresiones del libro y posteriormente, su primera reunión con Kurth: *“Leí embelesado la disquisición del musicólogo austro-suizo, la cual volvió del revés toda mi orientación musical. Estaba fascinado con la noción de que la música no era solamente una vaga simbolización del ‘Gerfuehl’ que instintivamente invocaba la materia sonora grata, si no una reflexión planificada con mucha precisión de un sistema autónomo de corrientes de energía materializadas en unos diseños tonales cuidadosamente controlados. De este modo, cuando dos años después me mudé a Berlín, estaba listo para que los principios ‘radicales’ de Busoni, Schnabel, Erdmann, Scherchen y otros cuya orientación estaba relacionada con la filosofía básica de Kurth, me “influyeran”; y la concatenación de influencias me condujo en última instancia al movimiento ‘progresista’ de la atonalidad. Informé de esto al Dr. Kurth cuando nos presentaron en Berna otros dos años después y me sorprendió encontrar que él estaba escandalizado con semejante interpretación de su línea de pensamiento. Según parece, Kurth no tenía mucho más en mente que una novedosa exégesis del estilo de Bach y muy poca estima por nuestra ‘nueva’ música –lo cual sirve como cita anecdótica de cómo el concepto de influencia se ve desde un ángulo por su generador ‘malgré lui’, que puede ser totalmente inconsciente e incluso desfavorable a lo que está generando”*.¹⁶⁵

El contrapunto de Krenek es kurthiano por su relativa ausencia de énfasis en las progresiones interválicas. Aunque Krenek hace algunas recomendaciones respecto a los intervalos verticales (como por ejemplo, evitar las octavas), su texto de contrapunto no incluye pautas detalladas o prohibiciones en lo que concierne al movimiento de un intervalo al siguiente. En la introducción a su tratado de contrapunto Krenek enfatiza la importancia de la línea melódica en esta música cuando dice: *“Los puntos esenciales de la tonalidad –tales como el tono, la función dominante-tónica, la cadencia tonal- son fenómenos armónicos, mientras que la atonalidad depende para su organización de las relaciones motivicas y lleva aparentemente los fenómenos ‘melódicos’ a un primer plano”*.¹⁶⁶ En cuanto a la escritura a dos voces, Krenek aconseja que *“el mejor método al principio consiste en añadir una segunda parte a alguna de las invenciones a una voz*

¹⁶⁵ KRENEK, Ernst. “A Composer’s Influences”, Op. cit.;p. 37

¹⁶⁶ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p.65.

escritas anteriormente".¹⁶⁷ Para Kurth, este enfoque, incluso para un estudiante principiante, amenazaría la independencia recíproca de las líneas. En su libro de contrapunto, Krenek se dirige a los jóvenes estudiantes de composición animándoles a trabajar hacia un objetivo que consiste en combinar dos líneas compuestas independientemente. Kurth, que se dirigía a estudiosos, músicos profesionales y críticos, se preocupaba ante todo por mantener la independencia de las líneas.

La anterior observación de Krenek sobre que Kurth tenía "*muy poca estima por nuestra 'nueva' música*", nos recuerda que los compositores post-tonales no se suscribieron a la causa del contrapunto lineal bajo la recomendación de Kurth o con su aprobación. Kurth no estaba más interesado en los nuevos métodos compositivos progresistas de lo que lo estaba Fux en su propio tiempo. La idea del contrapunto lineal tal como puedan haberla entendido Seeger, Krenek, Falk y otros compositores del siglo XX, no es la misma idea que Kurth propuso; este teórico ha llegado a asociarse con una versión modernista del contrapunto lineal a través de lecturas sesgadas de su propio texto o de apropiación de ideas extrayéndolas del contexto original.

Miller ofrece el siguiente breve comentario sobre la música que él identifica como "contrapunto lineal": "*Otro tipo de música, cuyos líderes parecen ser Schoenberg y Stravinsky, es la del 'contrapunto lineal'. Se trata de la clase de contrapunto más disonante que no tiene en cuenta las consonancias consideradas necesarias en la vieja música. Tiene en cuenta el movimiento independiente de diversas corrientes melódicas tratadas en un contrapunto poco ortodoxo de lo más drástico*".¹⁶⁸ Ciertamente, hoy podría identificarse a Seeger, Krenek y Falk con este movimiento; sin embargo, en 1930 cuando se publicó el libro de Miller, Seeger recién había completado sus escritos sobre contrapunto disonante y Krenek y Falk ni siquiera habían empezado a escribir sus textos sobre contrapunto. La breve observación de Miller sobre contrapunto lineal no incluye ninguna referencia a Ernst Kurth; esta omisión ratifica que el contrapunto lineal había alcanzado la categoría de una palabra de moda plenamente absorbida por la conciencia músico-teórica tanto en Estados Unidos como en Europa.

¹⁶⁷ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 80.

¹⁶⁸ MILLER, Horace A. Op. cit.; p. 31.

La preocupación que Falk, Krenek, Seeger, Kurth y otros, mostraban por los excesos armónicos que exhibía la música de finales del siglo XIX, representa algo más que las ansiedades paranoicas de un oscuro culto a los entusiastas de la polifonía renacentista. El aspecto lineal de la música se había marginado hasta tal punto que en 1872, Ernst Friedrich Richter propondría un método de enseñanza del contrapunto cuyo punto de partida y fundamento básico era la escritura a cuatro voces. En la introducción a su “*Treatise on Counterpoint*”, Richter decía: “*Un punto importante que diferencia nuestro plan actual de los métodos antiguos es la elección de la frase contrapuntística a cuatro voces como punto de partida, mientras que los ejercicios anteriores en el viejo sistema siempre eran a dos voces. La justificación de este tratamiento yace en el hecho de que la progresión armónica resulta de una importancia mucho mayor en la música moderna que anteriormente, puesto que constituye el fundamento de todas las progresiones melódicas en lugar de ser el resultado más bien accidental del movimiento hasta cierto punto muy mecánico de las partes (...) He aquí pues, la diferencia esencial entre la música antigua y la moderna, y éste es el punto que debe tomarse en consideración incluso desde el comienzo de nuestros estudios, por simples y elementales que estos puedan ser*”.¹⁶⁹ Es precisamente esta visión de la composición tutelada por la armonía contra la que se rebelaban Seeger, Krenek y Falk en sus escritos sobre contrapunto.¹⁷⁰ De hecho, los tres compositores parecen haber vuelto, en algún sentido, a ese punto concreto de la historia “antigua” que Richter señala como obsoleto, en el que la armonía es “*el resultado más bien accidental del movimiento hasta cierto punto muy mecánico de las partes*”.¹⁷¹

El hecho de que estos autores escogieran la pedagogía tradicional del contrapunto como marco para sus ideas musicales refleja su preferencia por la

¹⁶⁹ RICHTER, Ernst F. *Treatise on Counterpoint*, New York, 1874; pp. 12-3.

¹⁷⁰ “*La emancipación de la armonía del contrapunto tuvo como corolario natural la emancipación del contrapunto de la armonía. En la escritura polifónica un compositor puede aspirar a conciliar las partes, o puede querer diferenciar una de la otra con gran eficacia. Según la teoría decimonónica, se espera de él que alcance las dos cosas a la vez. En el siglo XX, [el compositor] ha abandonado todo intento de sumisión. Ahora hace una cosa o la otra, y preferentemente, la otra*”. EVANS, Edwin. Op. cit.; p. 63.

¹⁷¹ Este enfoque del contrapunto plenamente vinculado a la armonía no es un caso excepcional en la teoría musical del siglo XIX; es más, Lester asegura que durante el siglo XVIII coexistía una visión del contrapunto influenciada por la formación de armonías (tratados sobre bajo continuo del XVIII) junto con la noción más tradicional del contrapunto. Véase LESTER, Joel. Op. cit.; p. 68.

composición lineal más que armónica, y su convicción de que las técnicas contrapuntísticas tenían que ser exploradas a fondo para que la composición contemporánea prosperara. Un rasgo común a sus tratados es que dedican una parte significativa de su atención a estudiar estrategias para componer melodías. Vuelve pues la línea monódica como núcleo germinal no sólo del contrapunto sino de la composición musical misma. En definitiva, en una época tan llena de interrogantes sobre el futuro de la música, el contrapunto como técnica compositiva proporcionó el marco organizativo a algunas de las innovaciones musicales más radicales de la primera mitad del siglo XX; pero además, la mayor parte de los intentos por sistematizar para la enseñanza estas líneas compositivas innovadoras se materializaron en forma de tratados de contrapunto-composición.

III.3. DESCRIPCIÓN DEL DISPOSITIVO PROCEDIMENTAL DIDÁCTICO TRADICIONAL

*“Nuestra intención es presentar el contrapunto de tal modo que se subraye su papel central en la música culta occidental, y, en particular, hemos procurado presentar conceptos de amplia aplicación en lugar de comenzar con los detalles específicos de un único estilo musical”.*¹⁷²

El hecho de que en las primeras décadas del siglo XX la palabra contrapunto se viera sometida a alguna forma de metamorfosis inducida por la eclosión de nuevos lenguajes musicales no tonales,¹⁷³ no significa que se abandonara la perspectiva que había dominado tanto la concepción como la enseñanza tradicional del contrapunto. Junto con las nuevas propuestas que deseamos estudiar en esta investigación pervivieron los dispositivos didácticos convencionales del contrapunto expresados en múltiples tratados desde que Fux hiciera su formulación a mediados del siglo XVIII,

¹⁷² SALZER, Felix y SCHACHTER, Carl. Op. cit.; p. 17

¹⁷³ “Los desarrollos en contrapunto incitaron más irritación que los desarrollos en el lenguaje armónico. Si bien el contrapunto era la quintaesencia de la identidad musical alemana y el punto de partida histórico del arte musical occidental. Era de lo más perturbador –y subversivo, por consiguiente, que los compositores cuyo orden del día era considerado por los críticos como destructivo de la tradición musical, se apropiaran de sus formas, tanto si esa música era aceptada por el público como si no”. PAINTER, Karen. Op. cit.; p. 201.

basándose en el legado musical palestriniano.¹⁷⁴ Mucho debate ha generado esta sistemática pedagógica, atacada por falta de adecuación estilística¹⁷⁵ y por ser una ejercitación estéril desde el punto de vista de la musicalidad del objeto resultante de tales ejercicios.

No vamos a entrar en ese debate porque por un lado, hay que conceder al método tradicional de enseñanza del contrapunto un valor pedagógico en base a su contribución en la formación de muchas generaciones de grandes músicos,¹⁷⁶ y por otra parte, tal debate se aleja del foco de nuestro estudio que pretende, frente al reconocimiento de la coexistencia de los lenguajes tonal y atonal en las primeras décadas del siglo XX,¹⁷⁷ poner en valor la deuda histórica entendida como vinculación procedimental de los recursos utilizados por el contrapunto atonal para de este modo, entenderlo y asumirlo como un paso más en la evolución de nuestra tradición.

Los textos de contrapunto convencional (también denominado contrapunto riguroso o severo) se erigen como guía metodológica para el aprendizaje del contrapunto en lenguajes modales y tonales, cuya tradición se remonta más de 200 años atrás desde que Fux ideara el sistema de especies para la adquisición progresiva de un buen manejo en la composición polifónica. Si bien es cierto que desde el punto de vista histórico, el estudio del contrapunto recorre varios siglos de evolución desde el Ars Nova, no es hasta el siglo XVIII cuando el compositor y teórico vienés J. J. Fux (1660-

¹⁷⁴ “Sir Hubert Parry (“Style in Musical Art”) escribe: Palestrina ofrece los más perfectos ejemplos de estilo coral puro. En su obra se resume el desarrollo de muchos siglos; y prácticamente es independiente en cuanto a posibilidades e inventiva artística”. SANDERS, Herbert. Op. cit.; p. 340.

¹⁷⁵ “Fux diseñó su método como un medio de expandir lo que él y ciertamente muchos otros músicos del barroco consideraban la forma ideal del contrapunto -el contrapunto de Palestrina-. Desde un punto de vista estilístico, (...), el “Gradus” no presenta un idioma estilístico puramente palestriniano”. SALZER, Felix y SCHACHTER, Carl. Op. cit.; en “Introducción”; p. XVIII.

¹⁷⁶ “El contrapunto de especies fue, por supuesto, “inventado” por el compositor Fux en el temprano siglo XVIII como una manera de codificar el ‘stile antico’ de procedencia renacentista, y quedó patente en su famoso libro de texto ‘Gradus ad Parnassum’. Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms y Richard Strauss utilizaron este libro, y a su vez Cherubini y otros lo retiraron”. BANFIELD, Stephen. “Elgar’s Counterpoint. Three of a Kind”, *The Musical Times*, Vol. 140, No. 1867. (Summer, 1999); p. 31.

¹⁷⁷ “En Viena, el Gradus ad Parnassum de Fux continuó como el texto habitual para el estudio del contrapunto, aún en el temprano siglo XX”. PAINTER, Karen. Op. cit.; p. 209.

1741) expone su método en el conocido tratado “Gradus ad Parnassum”¹⁷⁸ editado en 1725; sin duda, el método de contrapunto que más influencia ha tenido en generaciones y generaciones de músicos.¹⁷⁹ El “Gradus” ha sido considerado la obra pedagógica clásica de la composición severa,¹⁸⁰ donde se organizan las materias en cinco categorías llamadas “especies”. De este modo se va introduciendo al alumno en un nivel cada vez superior de dificultad. Las líneas pedagógicas marcadas pueden rastrearse desde entonces en múltiples tratados que, aunque cambien su perspectiva y su planteamiento a nivel más superficial, siguen fundamentalmente vinculados a una misma base técnico-morfológica.¹⁸¹ Es por ello que a pesar las divergencias formales, de enfoque e incluso en detalles de tipo técnico,¹⁸² los tratados de contrapunto escolástico coinciden en los elementos fundamentales que organizan el método didáctico con lo cual quedan englobados bajo el prisma unificador del código, cuya característica generalizadora

¹⁷⁸ Como se confirma constantemente al leer el diálogo sostenido entre profesor y alumno en este tratado, para Fux era importante no sólo el conocimiento de las reglas, sino también el hecho de que todas las realizaciones fueran esencialmente musicales.

¹⁷⁹ “De este modo las reglas de conducción de voces, escritura polifónica, tratamiento de la disonancia, tal como las practicó Palestrina y como fueron expuestas en los escritos de los teóricos contemporáneos, se convirtieron en la ‘magna carta’ del oficio del compositor casi hasta nuestros días. Fueron enmendadas, por cierto, por J. J. Fux y por otros académicos después de él, pero ellos conservaron su autoridad y dondequiera que un compositor violara resueltamente sus prescripciones, su atrevimiento estaba mal visto o se le admiraba reverencialmente”. KRENEK, Ernst. “Tradition in Perspective”. Op. cit.; pp. 29-30.

¹⁸⁰ “Voy a transmitir la idea que el Dr. Kitson tenía del contrapunto estricto según sus propias palabras (conferencia ante el Royal College de Organistas): Los principios del contrapunto estricto bien entendidos no son arbitrarios o carentes de sentido: los principios fundamentales de la música siguen permaneciendo a lo largo de los tiempos, y no se pueden alterar o retocar. Un sistema de contrapunto que se basa en una distorsión de estos principios debe conducir al desastre, una afirmación que he estado comprobando una y otra vez. Permítanme instarles pues a un estudio inteligente de la materia, intérpretenla con entendimiento y observen en ella todos los fundamentos sobre los que se enmarca y amplifica el esquema global de hoy día. De manera que encuentren su armonía que esclarece su contrapunto y cuando tengan que estudiar composición moderna no tendrán nada que desaprender, sino que encontrarán que los recursos que tienen a su disposición no son el resultado del completo rechazo de los principios del contrapunto estricto, sino simplemente una lógica extensión de ellos. Su estudio contrapuntístico no sólo les dará el poder de combinar elegantes melodías, les habrá formado unos cimientos en recursos armónicos que, porque es cierto, están en la misma raíz de todo progreso posterior. El arte de la música por lo que a técnica se refiere no es la historia de una sucesión de experimentos cada uno antagonista del otro: los métodos de lenguaje pueden variar, pero la suma total de recursos utilizados con esta finalidad es el resultado de una evolución que tiene su base en los principios que han guiado a los compositores desde el nacimiento de la combinación de sonidos y que encontró su primera culminación en las obras de Palestrina”. SANDERS, Herbert. Op. cit.; p. 347.

¹⁸¹ Pueden rastrearse los seguidores de este método hasta bien entrado el siglo XX: Bellermann (1861), Jeppesen (1930), Tittel (1959), Krehl (1930), Dubois (1928), Dupré (1938) y un largo etcétera.

¹⁸² “Tales resultados son debidos a la enseñanza de los muchos autores que han escrito sobre el tema, quienes han añadido sus propias ideas particulares sobre escritores anteriores y sus equívocos de manera que nos hemos alejado de lo que es la fuente del puro contrapunto”. SANDERS, Herbert. Op. cit.; p. 347.

conlleva el inconveniente de la simplificación de una realidad plural pero también la ventaja de un medio hábil para la introducción del alumno en la materia.¹⁸³

Las cinco categorías o especies agrupan las clases de ejercicios a realizar en base a diferentes prototipos rítmicos:¹⁸⁴ la primera especie, conocida como “nota contra nota” (1:1); la segunda, dos notas contra una (1:2); la tercera, cuatro notas contra una (1:4); la cuarta, dos notas contra una pero sincopadas (1:2) (retardos) y la quinta especie conocida como contrapunto florido que constituye un híbrido de las especies anteriores.

La mayoría de los textos nos presentan los cinco tipos de especies que se estudiarán a 2, 3 y 4 voces. Tradicionalmente se estudia el contrapunto también a 5, 6, 7 y 8 voces aunque con frecuencia en estos casos sólo se trabaja la primera y la quinta especie.¹⁸⁵ El alumno deberá ejercitarse también en la mezcla de especies a 3 y 4 voces. Todos estos ejercicios se trabajarán sobre un canto dado (C.D.) en redondas

El material original sobre el que se fundamentaba inicialmente la composición y, con posterioridad, el estudio del contrapunto de especies es el denominado “cantus firmus” (C. F.).¹⁸⁶ Existen tratados que diferencian ambos términos (C.D.-C.F.) y puntualizan que, mientras el cantus firmus¹⁸⁷ se desarrolla en valores iguales, el canto dado es una melodía de valores rítmicos diferentes. Esta diferenciación la hallamos por

¹⁸³ “Las reglas y teorías se conciben para ocuparse de las relaciones recurrentes, no de las que tienen carácter único. Como resultado, nunca podrán dar cuenta plenamente de lo que es peculiar, inefable y trascendente en las obras de arte. En pocas palabras, si el interés reside en lo que es verdaderamente idiosincrásico, la teoría necesariamente es inadecuada”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 276.

¹⁸⁴ “Una sucesión rítmica regular, el caso de las especies, impide que el contrapunto se desarrolle cómodamente (...) Lo que se persigue con las especies es, ante todo, despertar la imaginación del alumno para que encuentre giros melódicos y armonías de interés”. BLANQUER, Amado. *Técnica del contrapunto*, Madrid, 1991; p.; p. 107.

¹⁸⁵ “no se trabajará más que en la primera y la quinta especie”. DUPRÉ, Marcel. Op. cit.; p. 1.

¹⁸⁶ Melodía escrita en valores largos e iguales sobre la cual se realiza el contrapunto de especies. El cantus firmus puede proceder de fuentes gregorianas o de la canción popular antigua, según su propio origen histórico, pero también puede ser de libre invención.

¹⁸⁷ “El cantus firmus, en la música polifónica, servía de base a la escritura contrapuntística. Los maestros antiguos sentían especial predilección. Lo tomaban del gregoriano y lo convertían en notas de larga duración”. BLANQUER, Amado. *Técnica del contrapunto*, Op. cit.; p. 103.

ejemplo en el tratado de contrapunto de Torre Bertucci.¹⁸⁸ Sin embargo, es frecuente que se utilicen indistintamente ambos términos en calidad de sinónimos como por ejemplo, en libro de contrapunto de Calés Otero.¹⁸⁹

Cabe decir a este respecto que se observa en los tratados franceses de contrapunto de esa época el uso sistemático del término “canto dado” en lugar del de “cantus firmus” (por ejemplo en Koechlin, Dubois, Dupré) aunque refiriéndose siempre al mismo concepto. La explicación de esta imprecisión terminológica va íntimamente ligada al hecho de priorizar el estudio del contrapunto de especies sobre los modos modernos, puesto que los canti firmi originales eran modales. Un gran número de teóricos han desplazado el estudio de las especies sobre el sistema de tonalidad mayor-menor.¹⁹⁰ Probablemente ésta sea una de las razones, o incluso la razón de la fusión (o confusión) de los dos términos. En cualquier caso, esos cantos dados (históricos o de libre invención) servirán de base al alumno en sus ejercicios de contrapunto.

Cada especie apunta a la consecución de determinadas destrezas: la primera apunta al manejo melódico y armónico de las consonancias;¹⁹¹ la segunda al aprendizaje del uso de las notas de paso; la tercera amplía el uso de las notas extrañas con la bordadura o la nota cambiata; la cuarta aspira a que el alumno aprenda a utilizar los retardos armónicos y la quinta, que sea capaz de crear una línea melódica ornamentada en base a la combinación de los recursos ya aprendidos.

¹⁸⁸ TORRE BERTUCCI, José. *Tratado de Contrapunto*, Buenos Aires, 1947; p. 7.

¹⁸⁹ CALÉS OTERO, Francisco. *Apuntes para un curso de contrapunto severo*, Madrid, 1959; p. 1.

¹⁹⁰ Por ejemplo en SALZER, Felix y SCHACHTER, Carl. Op. cit.; p. 8, explican los autores: “*Muchos autores siguiendo la práctica del siglo XVI, presentan el contrapunto sobre una base modal. Este no es el enfoque del presente libro, puesto que creemos que el propósito de la instrucción del contrapunto elemental debe ser el estudio de los problemas fundamentales de conducción de las voces, y no la imitación de un estilo musical específico. Puesto que nos desviamos de la práctica del siglo XVI –o al menos de la palestriniana– (...) creemos apropiado mostrar los elementos de conducción de las voces en un marco tonal y no modal. (...) Aunque no sean centro de nuestros propósitos, no excluimos tales ejercicios modales.*”

¹⁹¹ Se consideran consonancias perfectas el unísono, la octava y la quinta justa; consonancias imperfectas, las terceras y sextas mayores y menores y son disonancias: las segundas, séptimas y novenas mayores y menores, la cuarta justa y los intervalos aumentados y disminuidos.

El contrapunto de especies se trabaja tradicionalmente en estilo vocal, y en estos tratados no suele faltar el apartado dedicado a establecer la tesitura de las cuatro voces empleadas (soprano, contralto, tenor y bajo) especificando que deben “*respetarse escrupulosamente estos límites vocales*”,¹⁹² permitiéndose, en caso de necesidad, transportar el canto dado hasta una tercera menor.

Otros aspectos que habitualmente quedan establecidos en los preámbulos de estos tratados son sobre todo cuestiones armónicas (los acordes utilizados en el contrapunto y su distribución rítmica,¹⁹³ las funciones armónicas que indiscutiblemente deben abrir y cerrar un trabajo de contrapunto de especies, y la ausencia de modulaciones en estos ejercicios)¹⁹⁴ y ciertas cuestiones melódicas como notas extrañas, giros melódicos o cromatismos. Estas reglas irán flexibilizándose en proporción directa a la dificultad del contrapunto.¹⁹⁵

Se observa un extremado cuidado en los sucesos verticales (aunque estemos hablando de textos de contrapunto) y, especialmente en ciertos textos del siglo XIX o incluso de principios del XX, una clara contextualización en la tonalidad más que en la modalidad.

Esta visión del contrapunto de especies vinculada a la armonía tonal (aunque paradójicamente se contrapongan los conceptos de armonía y contrapunto, disociándolos como ya se ha comentado) se verifica cuando en muchos tratados incluso

¹⁹² DUPRÉ, Marcel. Op. cit. ; p. 2.

¹⁹³ “*Sobre este punto hay divergencia de opiniones entre los diversos autores, pues algunas escuelas basan su contrapunto en un solo acorde por compás; al respecto cabe agregar que es cuestión de concepto puramente personal el que se opte por uno u otro sistema*”. TORRE BERTUCCI, José. Op. cit.; p. 17. En cambio Calés Otero defiende la unidad de acorde por compás porque “*al imponer un ritmo sosegado a la marcha general del proceso armónico, depara a las voces la oportunidad de acrecer su capacidad de movimiento y autonomía, brindando a la nota de paso más frecuente ocasión de empleo*”. En *Apuntes para un curso...*, Op. cit.; p. 4.

¹⁹⁴ El grado de rigidez de esta norma (como de muchas otras, por otro lado) varía según el autor. Hay autores que admiten las modulaciones a los tonos vecinos. (Ver DUBOIS, Theodore. *Traité de Contrepoint et de Fugue*, París, 1928; p. 6 y también CALÉS OTERO, Francisco. *Apuntes para un curso...*, Op. cit.; p. 4).

¹⁹⁵ Por ejemplo, en el contrapunto a dos coros las modulaciones a los tonos vecinos están aceptadas, aunque se trata de un caso específico más allá del contrapunto de especies.

se habla de los acordes permitidos en contrapunto. Podemos traducir su contenido a una valoración interválica, más apropiada al contrapunto, pudiéndose clasificar los intervalos como consonantes y disonantes. Se consideran consonantes las terceras, quintas, sextas y octavas. Las segundas, séptimas y novenas son disonantes, al igual que la cuarta aislada¹⁹⁶ y todos los intervalos aumentados o disminuidos. Las disonancias sólo podrán utilizarse en tiempos o fracciones débiles amparándose en ciertas circunstancias que permitan clasificar dichos intervalos como alguno de los tipos de notas extrañas que van a permitirse en el contrapunto severo; a saber: la nota de paso, la bordadura y el retardo.

La prohibición del uso del cromatismo resulta, al menos en parte, inherente a la prohibición que hacen de la modulación. Hace referencia por tanto, a un cromatismo no funcional provocado por la ornamentación de la línea melódica a base de notas extrañas a la armonía. Por ello lo hemos incluido en las cuestiones melódicas del párrafo anterior. Resumiendo: todo cromatismo, tanto si es melódico como armónico, estará prohibido en el contrapunto severo.¹⁹⁷

Las notas extrañas permitidas en este tipo de contrapunto, van en función de la especie que se esté trabajando. En las páginas siguientes podrán encontrarse los comentarios que se incluyen al analizar la segunda, la tercera y la quinta especies a dos voces, contrastados asimismo entre varios textos.

Las leyes concernientes a la marcha simultánea de dos voces en polifonía parten del establecimiento de tres tipos de movimientos posibles entre las voces: directo,¹⁹⁸ contrario¹⁹⁹ y oblicuo.²⁰⁰ La mayoría de estas normas van a verse ampliadas a medida que avancemos en el estudio de las especies y/o al trabajar a un determinado número de

¹⁹⁶ Nos referimos a la cuarta cuando aparece como intervalo más grave de toda una textura; por ejemplo, en el cuarteto vocal, la interpretada por las voces de bajo y tenor.

¹⁹⁷ DUBOIS, Theodore. Op. cit.; p.3. Ver también BLANQUER, Amando. *Técnica del contrapunto*, Op. cit.; p. 40.

¹⁹⁸ Cuando las dos voces se mueven en la misma dirección, sea por grado conjunto o por salto.

¹⁹⁹ Cuando una voz se mueve en sentido ascendente mientras la otra lo hace en sentido descendente.

²⁰⁰ Cuando mientras una voz permanece estática, la otra se mueve sea ascendente o descendientemente.

partes. Por lo que se refiere a la prohibición en el uso de las quintas y octavas consecutivas²⁰¹ es aplicable al cien por cien en la primera especie donde el contrapunto se mueve en valores rítmicos iguales al canto dado. Sin embargo, al tratar las cuatro especies restantes, deviene obligado especificar el tratamiento de dichas quintas y octavas en un contexto donde una de las voces mantiene un movimiento rítmico diferente a la base establecida por el canto dado. También se observará un relajamiento de estas reglas en texturas superiores a cuatro voces.

También deben evitarse ciertas quintas y octavas directas, es decir, a las que se llega por movimiento directo. Las octavas y quintas directas entre voces intermedias²⁰² se permiten siempre que la voz superior vaya por grados conjuntos. Si la voz superior hace un movimiento disjunto, se permitirán tan sólo si la nota que forma quinta u octava inferior procede por semitono.²⁰³ Es frecuente hallar la siguiente ampliación de las normas referentes a las quintas directas en partes extremas: *“Entre dos voces, -que no sean las extremas-, se puede llegar a una quinta por movimiento directo disjunto sobre los buenos grados, si la armonía es la misma en dos compases consecutivos”*.²⁰⁴ La repetición de una misma armonía en dos compases sucesivos atañe a cuestiones de ritmo armónico y es valorada de manera desigual según los tratadistas. Una visión general sobre este aspecto nos la proporciona W. Piston: *“El carácter contrapuntístico de la música resulta menos pronunciado si la frase contiene gran número de cambios de fundamentales. El énfasis se sitúa entonces más en la armonía que en las líneas melódicas (...). Obsérvese también que la rápida sucesión de los cambios de*

²⁰¹ *“Las octavas paralelas destruyen la independencia de las partes. Contra las quintas paralelas sólo habla la tradición. No hay ninguna razón física o estética para esta prohibición”*. SCHOENBERG, Arnold. *Ejercicios preliminares de contrapunto*, Barcelona, 1997; p. 27.

²⁰² Se entienden por voces intermedias el par de voces que se simultanea con una tercera voz por encima y/o por debajo de dicha combinación (en un contexto a cuatro voces estaríamos hablando de los binomios: soprano-contralto, soprano-tenor, contralto-tenor, contralto-bajo y tenor-bajo). Al hablar de voces extremas nos referimos pues a la voz superior e inferior de una polifonía (siguiendo con el ejemplo anterior, hablaríamos de la combinación soprano-bajo). Se deduce de todo ello que nos referiremos a voces intermedias en texturas a tres o más voces, en las cuales, la voz superior e inferior mantienen una cierta primacía en el sentido de que sus líneas destacan por encima de las internas simplemente por su posición en la textura y requieren un trato diferenciado respecto al resto de combinaciones vocales.

²⁰³ *“Podemos llegar a una consonancia perfecta por movimiento directo entre la voz media y una de las exteriores si se cumplen las siguientes condiciones: 1) La voz exterior debe moverse en sentido contrario para compensar el movimiento directo. 2) Si el movimiento directo se da entre las voces superior y media, la superior no deberá moverse por salto, ya que un salto aquí constituiría un acontecimiento tan prominente que subrayaría el intervalo alcanzado por movimiento directo”*. SALZER, Felix y SCHACHTER, Carl. Op. cit.; p. 28.

²⁰⁴ DUPRÉ, Marcel. Op. cit.; p. 20.

*fundamentales tiende a retener el tiempo, lo que sugiere que una gran actividad armónica no es apropiada a una música de movimiento rápido”.*²⁰⁵

Las reglas que afectan a los giros melódicos -que hallamos contempladas en todos los tratados de contrapunto riguroso- pueden mostrar pequeñas divergencias según el grado de rigidez del texto. Comentaremos las más destacadas tal y como vienen argumentadas y ejemplificadas en algunos tratados de contrapunto riguroso. En cuanto a intervalos melódicos permitidos, algunos autores admiten la sexta mayor en ciertos casos. Por ejemplo, Torre Bertucci especifica: *“La sexta mayor sólo se usa de siete a ocho partes”.*²⁰⁶ En cambio Calés Otero la permite a cinco o más voces y en mezclas de especies a cuatro voces siempre que no sea la sexta formada entre el segundo grado y la sensible.²⁰⁷

El uso melódico del acorde, es decir, en forma de arpeggio, se prohíbe en este contrapunto puesto que *“la esencia del contrapunto es el movimiento diatónico conjunto en todas las voces, por oposición estética al espíritu armónico, que une el arpeggio en un acorde, o que disgrega el acorde en un arpeggio. El arpeggio melódico, incluso roto, está prohibido en contrapunto”.*²⁰⁸ Aunque es frecuente encontrar Cantos Dados que presenten una forma arpegiada por lo que censuran expresamente algunos autores es el movimiento arpegiado en una voz cuando forma parte de un mismo acorde y esto implica, normalmente, un movimiento de negras.²⁰⁹

Respecto al salto melódico de octava, mientras que en algunos textos es aceptado incondicionalmente,²¹⁰ hay autores que se muestran reticentes a utilizarlo sobre la sensible, salvo en valores largos.²¹¹

²⁰⁵ PISTON, Walter. *Contrapunto*, Op. cit.; p. 59.

²⁰⁶ TORRE BERTUCCI, José. Op. cit.; p. 8. Ver también: KOECHLIN, Charles. *Précis des règles du contrepoint*, París, 1926 ; p. 7 y BLANQUER, Amando. *Técnica del contrapunto*, Op. cit. ; p.19.

²⁰⁷ CALÉS OTERO, Francisco. *Apuntes para un curso...*, Op. cit.; p. 7.

²⁰⁸ DUPRÉ, Marcel. Op. cit.; p. 4.

²⁰⁹ Encontramos opiniones similares en KOECHLIN, Charles. Op. cit.; p. 11: *“Arpeggios.- A evitar, sobre todo en negras”* y en TORRE BERTUCCI, José. Op. cit.; pp. 16-7.

²¹⁰ *“Mientras que el salto de octava está siempre bien y constituye a menudo la solución mejor en un caso embarazoso”.* DUPRÉ, Marcel. Op. cit.; p. 4.

Todo salto melódico debe prepararse y resolverse por medio de un movimiento contrario y en los movimientos de preparación y resolución debe utilizarse un intervalo inferior al del salto mismo. Asimismo se evitan los saltos entre dos compases aunque debería puntualizarse que esta regla se aplica cuando el fragmento, constituido por valores de negra, forma un giro melódico en una misma dirección. Así lo explica Blanquer en su tratado: *“Se evitará cualquier movimiento disjunto que se produzca entre dos compases, es decir, en la línea divisoria, particularmente si se trata de valores reducidos, tales como la negra o corchea, y siguen una misma dirección”*.²¹²

Coinciden todos los tratados en prohibir el tritono melódico:²¹³ *“El tritono molesta cuando su disposición rítmica es inadecuada, es decir, cuando sus notas extremas caen en parte fuerte”*.²¹⁴ Así como la falsa relación armónica de tritono, aunque este tipo de relaciones suelen ser frecuentes incluso entre partes extremas, en las obras de los grandes compositores clásicos donde quedan justificadas por diversas exigencias tonales de la época.²¹⁵

Por lo que se refiere a la duplicación en vertical de la sensible, suele prohibirse aunque a tres voces advertimos disparidad de opiniones: *“puede hacerse con reserva en tiempos o fracciones débiles”*.²¹⁶ Otros admiten la duplicación de la sensible si se produce por grados conjuntos y movimiento contrario y su resolución en otra nota que

²¹¹ Ver KOEHLIN, Charles. Op. cit.; p. 7 y TORRE BERTUCCI, José. Op. cit.; pp. 8-9.

²¹² BLANQUER, Amando. *Técnica del contrapunto*, Op. cit.; p. 23. Ver también DUBOIS, Theodore. Op. cit.; p. 8 y CALÉS OTERO, Francisco. *Apuntes para un curso...*, Op. cit.; p. 10.

²¹³ *“Los dos términos de un tritono no deben formar jamás los dos puntos extremos de un fragmento melódico”*. DUPRÉ, Marcel. Op. cit.; p. 4. Lo hallamos un poco más ampliado en BLANQUER, Amando. *Técnica del contrapunto*, Op. cit.; p. 20 y TORRE BERTUCCI, José. Op. cit.; p. 9.

²¹⁴ FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. Op. cit.; p. 119.

²¹⁵ Dice Dubois: *“Debo hacer notar que en las obras de la escuela de Palestrina se puede ver con bastante frecuencia esta falsa relación en las partes extremas. El carácter particularmente severo y de líneas a veces un poco rudas en las obras de esta época explica esta manera de escribir. De otra manera, nada justificaría los estudios que se han hecho en este orden de ideas”*. En Op. cit. ; p. 4.

²¹⁶ TORRE BERTUCCI, José. Op. cit.; p. 13. Aunque Salzer y Schachter especifican que a tres voces *“la sensible no debe duplicarse en ningún caso”*. En Op. cit.; p. 26.

no sea la tónica “a condición de que una de las voces proceda por movimiento conjunto”.²¹⁷

Algunos textos presentan un capítulo específico dedicado al contrapunto modal, incluso una separación entre el sistema basado en los modos modernos y las normas que regirán el contrapunto en los modos antiguos. Esta dualidad de reglamentaciones – nos referimos al presentar reglas específicas que tendrán que tenerse en cuenta cuando se trabaje con la modalidad gregoriana- puede considerarse una característica común a los tratados franceses de la época (principios del XX).

El hecho al que hemos estado haciendo referencia prácticamente desde el inicio de este análisis y que denota un enfoque del estudio del contrapunto en estrecha relación con la armonía es un factor importante a tener en cuenta. Aparece ya en ciertos tratados del siglo XIX y perdura hasta bien entrado el siglo XX. Esta postura puede rastrearse especialmente en los tratados alemanes del tipo de los de Riemann, Richter, Jadassohn, Krehl, en los que el elemento armónico, no se equipara sólo al elemento contrapuntístico sino que incluso prima por encima de él.²¹⁸ Hasta ese momento, la pura relación de intervalos había presidido la práctica docente del contrapunto desde los tiempos de Philippe de Vitry.

A pesar de lo que acabamos de decir, confirmamos las diferencias observadas entre los tratados alemanes y los franceses. En Dupré, como en Koechlin o Bertelin presenciamos una restauración de los viejos modos gregorianos que se desarrolla bien como anexo al contrapunto bimodal moderno (como en el caso del tratado de Koechlin) o bien paralelamente a él a lo largo de todo el manual.

²¹⁷ BLANQUER, Amando. *Técnica del contrapunto*, Op. cit.; p. 38. Y añade al tratar el contrapunto a tres voces: “*La sensible no se duplicará cuando se halle en el bajo*”. En p. 52.

²¹⁸ En fecha tan tardía como 1963, A. Schoenberg plantea sus *Ejercicios preliminares de contrapunto* en el sistema mayor-menor y piensa que “*a ningún compositor contemporáneo le resulta necesario saber escribir en estilo modal. Hacer tal cosa sólo puede compararse al uso de velas cuando se tiene luz eléctrica (...) los modos antiguos –griegos o medievales- son intentos de tonalidad más perfectos que las escalas pentatónicas o exóticas, pero que sólo son pasos hacia las escalas diatónicas principales*”. En Op. cit.; notas del editor, p. 76.

Esta característica de los tratados franceses denota la fuerte influencia de la escuela de César Franck de París, cuyo conservadurismo ha trascendido históricamente.²¹⁹ Paradójicamente alguno de los rasgos de ese conservadurismo como es concretamente el que ahora nos ocupa, es decir, la continuidad del empleo de los modos antiguos en el adiestramiento pedagógico del contrapunto, pudo parecer novedad o haber trascendido al plano de la composición libre como tal después de casi dos siglos de olvidadas las venerables escalas del canto llano. Con ello no estamos vinculando las corrientes compositivas que recuperaron las escalas modales para dotar a la música de principios del XX de nuevas sonoridades con las disciplinas pedagógicas de la Schola Cantorum pues no se trató en ningún caso de una relación causa-efecto.²²⁰ En cualquier caso las consideraciones de estos tratados que llevan a cabo la “restauración” de la modalidad gregoriana como vehículo ideal para la expansión de un contrapunto flexible, amparado en la línea ondulada y tonalmente imprecisa del canto llano, conllevarán consecuencias que irán más allá del ámbito puramente pedagógico y que llegarán hasta nuestros días.

El estudio de las modalidades gregorianas está presentado de manera desigual en los diferentes tratados franceses mencionados. Vamos a centrarnos en el de Marcel Dupré y a compararlo con algunos tratados más recientes que también contemplan el trabajo contrapuntístico sobre los modos antiguos.

²¹⁹ A pesar de que en sus inicios, los principios preceptivos de la Schola respondían al revisionismo histórico del momento.

²²⁰ Recordemos que la fundación de la Schola estuvo vinculada a un movimiento francés que tuvo una doble vertiente: historicista y nacionalista. El movimiento nacionalista se caracterizó por una necesidad de emancipación de la música germánica: “Mas, al reconocer D’Indy el influjo, beneficioso (aquí alude al estudio publicado por D’Indy en 1930 bajo el título *Richard Wagner et son influence sur l’art musical français*), pernicioso por razones de estilo y de técnica, que el arte wagneriano ejerció sobre las generaciones de la segunda mitad del siglo XIX, vuelve los ojos a los más viejos músicos franceses, a Pérotin, a Josquin des Prés, a Binchois, para encontrar en ellos latiendo viva ya y sin equívoco el alma lírica del país de Francia. (...) Otra entidad que busca en el pasado las fuentes prístinas de la inspiración lírica va a extender en perspectivas dilatadas el espíritu musical de la generación “fin de siècle”: es la “Schola Cantorum”, que había tenido ilustres precursores”. SALAZAR, Adolfo. *La música moderna. Las corrientes directrices en el arte musical contemporáneo*, Buenos Aires, 1944, pp. 271-3.

Dupré expone el estudio del contrapunto modal sobre cuatro escalas ascendentes cuyas finales (nota grave de la escala) son respectivamente Re, Mi, Fa y Sol. Corresponden pues a los cuatro modos auténticos²²¹ medievales que, en la terminología heredada de los griegos se les reconoce con los nombre de dórico (Re), frigio (Mi), lidio (Fa) y mixolidio (Sol); aunque en ningún momento de su tratado utiliza Dupré esta terminología.

Los modos jónico y eolio (en Do y en La, respectivamente) pueden considerarse como equivalentes a los modos mayor y menor. Quedan establecidos así seis modos que Dupré presenta tras un interesante análisis comparativo en el cual los modos de Fa y de Sol mantienen una relación de equidistancia con el modo mayor (en Do). De la misma forma los modos de Re y de Mi se comparan con el modo menor (en La) quedando clasificados de la siguiente manera:

- 1) Sobremayor-----FA
- 2) Mayor-----DO
- 3) Plagal²²² mayor-----SOL
- 4) Sobremenor-----RE
- 5) Menor-----LA
- 6) Plagal menor-----MI

Sólo añadiremos que algunos autores como Salzer y Schachter suprimen el estudio sobre el modo en Fa, puesto que solía utilizar regularmente el Si bemol en lugar del Si natural (evitando la falsa relación de tritono). De esta manera convierten a este

²²¹ La aplicación de los modos a la música polifónica plantea un buen número de problemas. Las características más distintivas de cada uno de los modos son apreciables en texturas monódicas. Es por ello que algunos autores afirman respecto a los modos plagales medievales que *“la distinción entre los modos plagales y auténticos se complica en la música polifónica; el alumno puede por tanto hacer caso omiso de esa distinción”*. SALZER, Felix y SCHACHTER, Carl. Op. cit.; p. 9.

²²² El uso del término plagal aquí, nada tiene que ver con los modos plagales medievales. Dupré adopta el término para referirse a un modo menos mayor que el modo de Do del que tan sólo se diferencia por su VIIº grado.

modo lidio en equivalente a un jónico transportado.²²³ Dupré propone el estudio del contrapunto modal solamente sobre dos especies: la primera (redondas) y la quinta (florido).

Todos los autores consultados coinciden al priorizar el predominio del movimiento por grados conjuntos (que constituye una evidencia en casi cualquier construcción melódica tradicional), aunque no hemos podido observar una invitación al movimiento “conjunto absoluto” semejante a la que plantea Dupré,²²⁴ sino más bien lo contrario: “La utilización exclusiva del movimiento por grados conjuntos es impensable. Demasiados grados conjuntos seguidos resultan agotadores. Los saltos bien introducidos en las sucesiones graduales reavivan extraordinariamente la línea melódica”.²²⁵ También Salzer y Schachter opinan que “en interés de la variedad deberemos emplear de vez en cuando movimiento disjunto”,²²⁶ y lo regulan de la siguiente manera: “Los saltos mayores de una tercera deberán continuarse con un cambio de sentido, preferentemente por movimiento conjunto. Evítense dos saltos consecutivos en la misma dirección, así como más de dos saltos consecutivos en general”.²²⁷ Es más: “el alumno tratará de no proceder demasiado tiempo por movimiento conjunto en la misma dirección”.²²⁸

De la misma manera que se prohíbe la repetición o secuencia en una misma línea melódica, también se proscribe la imitación entre dos voces. Cabe decir que es ésta una reglamentación muy propia del contrapunto severo; sin embargo, está extraída de un contexto estilístico que originalmente no le es propio. Si tomamos como modelo el contrapunto palestriniano para la realización de nuestros ejercicios de especies (o al menos esa fue la intención de Fux, padre de este sistema de estudio del contrapunto),

²²³ En FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. Op. cit.; p. 114, también hace referencia a este hecho y dice: “Por ello, son verdaderamente raras las composiciones puramente lidias en el siglo XVI”.

²²⁴ “Para obtener el movimiento conjunto absoluto (es decir la escala), el alumno debe esforzarse en evitar todo movimiento disjunto”. DUPRÉ, Marcel. Op. cit. ; p. 9.

²²⁵ FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. Op. cit.; p. 82. Remitimos al lector al punto 2.1.1 de este libro, que lleva por título *La frase melódica*, pues consideramos que trata de manera muy interesante y exhaustiva el tema que nos ocupa.

²²⁶ SALZER, Felix y SCHACHTER, Carl. Op. cit.; p. 5.

²²⁷ SALZER, Felix y SCHACHTER, Carl. Op. cit.; p. 6.

²²⁸ Ibid.

comprobamos con facilidad que la imitación no está ausente de ese patrón estilístico, pues la hallamos de manera prácticamente sistemática en la obra de Palestrina. Si queremos buscar en la historia un modelo que rehuya el artificio de la imitación habrá que retroceder en el tiempo hasta la figura de Guillaume Dufay, por ejemplo. Efectivamente la intención del compositor del siglo XV era precisamente construir una melodía variada cuya línea debía aportar en cada momento algo nuevo e inesperado. La repetición de un mismo diseño o la reaparición de un ritmo determinado en el compás siguiente no estaba bien considerada.²²⁹ Y ésta es precisamente la acotación que a este respecto establece el contrapunto severo.

Hay que añadir, además, que al especificar la ausencia del uso de marchas o secuencias melódicas se está proscribiendo un recurso típicamente tonal, queremos decir con ello, posterior en el tiempo al estilo palestriniano del siglo XVI. Todo lo anteriormente dicho es, resumiendo, una constatación de que el estudio del contrapunto de especies no está basado en ningún estilo concreto que se sitúe en un determinado periodo histórico o en las características de la escritura de un determinado compositor.²³⁰

Hay que explicar pues, esta mezcla estilística bajo la primacía de los objetivos pedagógicos y, puesto que el contrapunto imitativo se trabajará a posteriormente en el proceso de formación del discente (así aparece en todos los manuales sean de corte escolástico o no), puede entenderse que se estima conveniente aislarlo como disciplina específica puesto que implica el concepto de “motivo”, cuyas obligaciones podrían desbordar la capacidad de asimilación del alumno principiante.

Con esta eficacia argumenta Schoenberg la prohibición de las secuencias: *“En estos ejercicios preliminares no hay empleo de secuencias. Por el contrario, se evitan deliberadamente por dos razones. La primera es que la repetición se utiliza por lo*

²²⁹ “*Dos generaciones después de Dufay la variedad se verá reemplazada por imitación, motivo y elaboración motivica. Sólo el siglo XX conoce nuevamente algo comparable: la música atemática*”. DE LA MOTTE, Diether. *Contrapunto*, Op. cit.; p. 19.

²³⁰ Como ya hemos comentado anteriormente en este mismo capítulo.

*común para enfatizar una determinada unidad. Sirve para grabar esa unidad en la memoria, en anticipación de un uso posterior; y los recursos técnicos de un principiante no parecen los más adecuados para manejar tales problemas. En segundo lugar, no habría suficiente espacio para encajar todo lo que el empleo de las secuencias trae consigo dentro del reducido ámbito de estos cortos ejemplos”.*²³¹

Al iniciarnos en la segunda especie entramos en un nuevo terreno que depara nuevas posibilidades y también nuevas problemáticas pues, a partir de ahora (se entiende de la segunda a la quinta especie) el movimiento no simultáneo de las dos voces genera un elemento de variedad en sí mismo. El primer compás del contrapunto a realizar debe comenzar con un silencio. El hecho de propiciar la entrada sucesiva de las voces en cualquier textura igual o superior a dos voces es una característica inherente al contrapunto por principio, pues mediante este inicio se fomenta la independencia o libertad individual de cada una de las partes, premisa ésta, fundamental en todo buen contrapunto. Así pues no se trata de un elemento específico de esta especie sino que se contemplará en las cuatro últimas especies, quedando obviamente excluida la primera al tratarse de valores iguales.

El primer y el último compás de estos ejercicios de especies deben contener la armonía de tónica y el penúltimo la de dominante en una de las tres formas posibles: el acorde de dominante en estado fundamental, éste en primera inversión o el acorde de quinta disminuida sobre el séptimo grado en primera inversión. A modo de curiosidad queremos resaltar que de todos los tratados consultados sólo el mencionado de A. Schoenberg permite el inicio²³² con la tercera del acorde además de la quinta, octava o unísono que son los intervalos estipulados en el contrapunto severo. Se trata una vez más de una mixtura estilística pues, si es cierto que era preceptivo comenzar con una de las consonancias perfectas medievales, cierto es también que si el contrapunto de especies adopta un marco tonal y, por tanto, hablamos de una afinación temperada, no conocemos razón alguna por la que la tercera del acorde no pueda utilizarse en los

²³¹ SCHOENBERG, Arnold. *Ejercicios preliminares...*, Op. cit.; p. 55.

²³² Nos referimos al contrapunto a dos voces pues, a partir de tres voces, muchos tratadistas admiten el comienzo con la tercera en cualquier voz exceptuando el bajo.

inicios. Aún más, en un contexto tonal es incluso preferible a la quinta y, por supuesto, a la octava.

En esta segunda especie, la blanca que ocupa el tiempo débil puede ser consonante o disonante. Muchos autores coinciden en que la nota extraña que por naturaleza le es propia a la segunda especie es la nota de paso y admiten la bordadura en caso de que sea consonante.²³³ Sin embargo, antiguamente ni siquiera estas últimas eran admitidas (en Fux o Martini). Cabe la posibilidad de que esta segunda blanca sea consonante por ser una nota componente del acorde.²³⁴ Por lo que respecta a las octavas y quintas consecutivas suelen permitirse si se hallan en parte débil.²³⁵ En el tratado de contrapunto de García Gago las normas referentes a las quintas consecutivas muestran un mayor número de posibilidades: *“Las quintas y octavas sucesivas aunque no inmediatas, se aceptarán cuando vengan separadas por una distancia equivalente a la de un compás –dos blancas como mínimo– o, en el caso de las quintas, si es con menos separación, cuando ambas o sólo una de ellas –preferentemente la segunda– estén producidas por una nota extraña. (...) Estas quintas u octavas también suelen permitirse a menor distancia cuando se producen por movimiento contrario y la segunda de ellas no está en el primer tiempo”*.²³⁶

En la primera especie a dos voces sólo se permite el unísono en el primer y último compás. A partir de la tercera especie el unísono se permite en los tiempos débiles siempre que no se llegue a él por semitono (aunque sí se puede salir del unísono por medio de este intervalo). Al adquirir el contrapunto un mayor movimiento rítmico en esta especie el efecto de supresión de una de las voces que ocasiona un unísono se ve mitigado si lo comparamos con el efecto del mismo en la especie anterior. De ahí que

²³³ “El uso de la bordadura consonante no es en sí incorrecto; sin embargo, empleado con excesiva frecuencia conlleva el riesgo de producir una línea melódica estática. Las progresiones de bordadura y adorno son más apropiadas al movimiento de negras de la tercera especie, más rápido;”. SALZER, Felix y SCHACHTER, Carl. Op. cit.; p. 39.

²³⁴ “Por supuesto, no siempre es posible emplear notas de paso, y aun cuando sea posible, no siempre es conveniente, ya que la presencia de demasiado movimiento conjunto puede privar a la línea melódica de variedad y diferenciación”. DUPRÉ, Marcel. Op. cit. ; p. 37.

²³⁵ “Son inofensivas las quintas u octavas ocultas dispuestas en parte débil”. FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. Op. cit.; p. 118.

²³⁶ GARCÍA GAGO, José. *Tratado de contrapunto tonal y atonal*, Barcelona, 1998; p. 28.

resulte más recomendable su uso sobre negras que sobre blancas.²³⁷ En ningún caso puede utilizarse en una bordadura.

Se prohíbe el uso, en el modo menor, del VI grado en sus formas mayor y menor (pertenecientes a las formas ascendente y descendente respectivamente de la escala menor melódica) dentro de un mismo compás porque se genera un giro melódico cromático y dos armonías en un mismo compás.²³⁸

En esta tercera especie se incorporan algunas ampliaciones a las normas que atañen a las quintas y octavas. Podemos apreciar una mayor permisividad en lo concerniente a las quintas y octavas separadas por menos de cuatro notas en tratados como el de Salzer y Schachter: *“Las octavas y quintas con tres notas intermedias (de la primera negra a la siguiente primera negra) están permitidas, ya que la presencia de tres notas entre los dos intervalos perfectos anula considerablemente el efecto de octavas y quintas paralelas. No obstante, el alumno debe tomar precauciones en cuanto al empleo excesivo de quintas u octavas acentuadas; el mismo intervalo perfecto no puede aparecer en más de dos primeros tiempos consecutivos. También resulta problemático enfatizar uno o ambos de dichos intervalos perfectos por medio de grandes saltos, a través de una progresión secuencial, etc”*.²³⁹

Aunque la bordadura sea ampliamente utilizada en esta especie se utiliza con reparo sobre la tercera negra pues, al ser parcialmente acentuada, la nota de paso le es

²³⁷ *“La pérdida de la dualidad vocal que introduce el unísono es menor cuanto más breve sea éste. Bien aplicado, el unísono no llama la atención y es, a veces, imprescindible. Hace su aparición de forma ideal cuando está situado en parte débil del compás, se llega a él por salto de tercera y es abandonado en sentido contrario por grados conjuntos”*. FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. Op. cit.; p. 125.

²³⁸ *“La mayoría de teóricos permiten un acorde por compás. Aquellos que permiten dos acordes por compás lo consideran como una ‘concesión a los hermanos más débiles’. Sin embargo, Palestrina utiliza profusamente dos acordes por compás. Kitson señala que la prohibición de dos acordes por compás se debía a la falsa idea de que cada redonda representa un acorde mientras que el principio contrapuntístico no es que tengan que escribirse dos notas por acorde sino dos nota contra una NOTA”*. SANDERS, Herbert. Op. cit.; pp. 340-1.

²³⁹ SALZER, Felix y SCHACHTER, Carl. Op. cit.; p. 55. También se halla ampliado en TORRE BERTUCCI, José. Op. cit.; pp. 39-41.

más propia. Dos fórmulas melódicas relativamente convencionalizadas²⁴⁰ en esta tercera especie son la doble bordadura y la nota cambiata (conocida también como nota de Fux, por la especial atención que le dedicó este autor a su estudio). Respecto a la primera, aparece en composiciones ya desde la Edad Media pero su uso se ve menguado en el repertorio del siglo XVI, principalmente en la música de Palestrina; de ahí que Fux no la contemple en su tratado. La cambiata, por su parte, tiene una aceptación y trato desigual por parte de los tratadistas. Dice García Gago refiriéndose a ella en una nota a pie de página: “...*Algunos tratadistas no la incluyen y Cherubini se muestra intolerante con ella*”.²⁴¹

Pasamos a la cuarta especie, las síncopas. Todos los retardos deben venir preparados del compás anterior por una consonancia. Si generan una disonancia en el tiempo fuerte (que es lo más característico) deben resolverse por grados conjuntos y movimiento descendente a una consonancia. El unísono suele permitirse en tiempos débiles²⁴² aunque hay autores que lo permiten de manera más amplia: “*No existen impedimentos para el unísono en el contrapunto sincopado, dado que siempre aparece como resultado de un movimiento oblicuo*”.²⁴³

Respecto a la licencia de interrumpir las síncopas y sustituirlas por dos blancas, es una concesión que no aparece en todos los tratados.²⁴⁴ Hay autores que permiten el caso contrario, es decir, que en la segunda especie el penúltimo compás contenga una síncopa,²⁴⁵ siendo éste un caso más generalizado.

Y llegamos a la quinta especie: al basarse el contrapunto florido en una mezcla de todos los valores rítmicos presentados en las especies anteriores, es aquí, donde el

²⁴⁰ Adoptamos la terminología que utiliza Schoenberg para referirse a estas fórmulas normalizadas en sus “*Ejercicios preliminares de contrapunto*”.

²⁴¹ GARCÍA GAGO, José. Op. cit.; p. 34.

²⁴² “*El unísono está prohibido sobre el tiempo fuerte y tolerado sobre el tiempo débil*”. DUPRÉ, Marcel. Op. cit.; p. 16.

²⁴³ FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. Op. cit.; p. 131. Ver también SALZER, Felix y SCHACHTER, Carl. Op. cit.; p. 73.

²⁴⁴ Sí aparece en BLANQUER, Amando. *Técnica del contrapunto*, Op. cit.; p. 49.

²⁴⁵ TORRE BERTUCCI, José. Op. cit.; pp. 23 y 25.

manejo de la línea melódica adquiere una mayor preponderancia; no solamente por la variedad rítmica sino por la dirección del discurso temporal que ella implica.²⁴⁶ Con todo, es ésta la especie que mayores posibilidades creativas aporta al alumno. Incorporamos un ejemplo de contrapunto florido a dos voces para recapitular sobre ciertos aspectos y reflexionar sobre otros.

EJEMPLO 1:²⁴⁷

C.D.

5 6 3 3 (4) 3 6 3 6 5 8

Hemos añadido un análisis interválico de los primeros tiempos de cada compás donde puede verificarse que este lugar lo ocupa siempre una consonancia. Observamos un predominio de terceras y sextas, puesto que las quintas y octavas se utilizan preferentemente para iniciar o concluir el ejercicio y, además, el uso de estos dos últimos intervalos queda restringido a ciertas reglas específicas según se trate de intervalos paralelos o alcanzados por movimiento directo. La única cuarta en tiempo fuerte en el compás 5 se debe a un retardo. El retardo retrasa la aparición de la nota real (en este caso la tercera), porque la síncopa que genera la disonancia al venir ligada del compás anterior, transforma el efecto rítmico habitual, desplazando así la consonancia. Este desplazamiento rítmico enriquece enormemente el discurso al devenir un generador de movimiento.

²⁴⁶ Por lo que a este aspecto se refiere algunos autores incluyen orientaciones de carácter general. Por ejemplo: “Es mejor que todas las notas de corta duración, cuales son corcheas e incluso negras, se utilicen hacia el final del ejemplo. Introducir las cerca del comienzo causa a menudo desequilibrios, por la tendencia de las notas cortas a ir incrementando su número. Una vez que han aparecido, esta tendencia de las notas cortas puede inducir las a invadir todo un ejemplo. Por una parte, es muy difícil para un principiante neutralizar esta tendencia y, por otra, el empleo de notas más cortas hacia el final produce un efecto climax que se perdería si esta posibilidad se hubiese agotado en los compases precedentes. En consecuencia, es mejor comenzar con notas largas, no usar demasiado pronto ni siquiera las negras, y utilizar las corcheas sólo sobriamente cerca del final”. SCHOENBERG, Arnold. *Ejercicios preliminares...*, Op. cit.; p. 71.

²⁴⁷ DUPRÉ, Marcel. Op. cit. ; p. 18.

La mayoría de tratadistas aconsejan utilizar los grupos de dos corcheas (admitidas en esta especie) con sobriedad y precaución apelando que no debe olvidarse que se está escribiendo contrapunto en estilo vocal. Los textos consultados permiten hasta un par de corcheas por compás,²⁴⁸ y coinciden en que deben moverse por grados conjuntos y ocupar las partes débiles del compás (segunda o cuarta negra).

El principio de la “varietas”²⁴⁹ cuyo origen hemos explicado anteriormente en este mismo epígrafe, se ve reflejado especialmente en el ritmo. Si evitábamos la repetición motivica, debemos evitar también la de un modelo rítmico, pues, al seleccionar en esta especie las distintas duraciones no debemos configurar fórmulas rítmicas que fragmenten o articulen el discurso. Esta advertencia está presente en todos los autores aunque llama la atención el rigor científico con que presenta la materia M. Dupré: “*Dos síncopas no deben sucederse, ni más de tres blancas o de siete negras*”.²⁵⁰ Realmente en estas situaciones resulta difícil escapar del efecto de una reiteración de un modelo rítmico pero la mayoría de autores consultados rehúyen una apreciación tan matemática del hecho musical. He aquí una prueba para el contraste: “*Más de dos, o a lo sumo de dos compases y medio, de un mismo valor rítmico destruirían el equilibrio rítmico de la línea*”.²⁵¹

Aunque el tratamiento de la disonancia en esta especie se adhiere a las consideraciones observadas en cada una de las especies precedentes (cada valor rítmico está regido por los procedimientos de la especie a la que pertenece), uno de los recursos ornamentales más característicos de esta quinta especie es la ornamentación de la resolución de la suspensión o retardo (el tiempo fuerte donde hemos visto que se origina la disonancia en la síncopa). Existen diferentes formas de realizar esta

²⁴⁸ Algunos autores permiten excepcionalmente emplear dos pares de corcheas en un mismo compás, ocupando los tiempos segundo y cuarto. Así podemos hallarlo en TORRE BERTUCCI, José. Op. cit.; p. 51 y en DUBOIS, Theodore. Op. cit.; p.19.

²⁴⁹ “*La regla formulada por el teórico y compositor del siglo XV Johannes Tinctoris denominada “varietas”, según la cual el contrapunto siempre tiene que decir algo nuevo, debe evitar las repeticiones*”. KÜHN, Clemens. *Historia de la composición musical en ejemplos comentados*, Barcelona, 2003; p. 5.

²⁵⁰ DUPRÉ, Marcel. Op. cit. ; p. 17.

²⁵¹ SALZER, Felix y SCHACHTER, Carl. Op. cit.; p. 87.

ornamentación²⁵² y se aconseja ir alternándolas para evitar la repetición y monotonía. De ahí surgen dos características a puntualizar por lo que a estas suspensiones respecta. La primera hace referencia a las posibles quintas y octavas consecutivas: *“Las relaciones de quintas u octavas que puedan producirse en las variantes de las resoluciones, no se toman en cuenta”*.²⁵³ La segunda advierte sobre la obligatoriedad de que un retardo se vea preparado por una nota real: *“Los principiantes utilizan a menudo una nota de paso como síncopa, e incluso como preparación de una suspensión. Es algo completamente erróneo. El comienzo de una síncopa, y especialmente el de una suspensión, debe ser una consonancia”*.²⁵⁴

Una última nota sobre el unísono en la quinta especie a dos voces: *“Los unísonos en la quinta especie no suponen nuevas consideraciones, y están permitidos en el primer tiempo sólo por medio de la suspensión”*.²⁵⁵

Muchos autores consideran que en la textura a tres voces se desarrolla el contrapunto más genuino. *“Los compositores siempre han apreciado la textura de la realización a tres voces, ya que, además de mantener una gran claridad contrapuntística, proporciona un adecuado grado de plenitud armónica”*.²⁵⁶

En la primera especie, al no utilizar ningún tipo de nota extraña, las sonoridades resultantes serán siempre consonantes (acordes perfectos, los acordes de sexta además de la primera inversión del acorde disminuido sobre el séptimo grado de la escala). Por tanto, la cuarta y el tritono pueden aparecer solamente entre las dos voces superiores del contrapunto. Resulta obvio que a partir de tres voces ya podemos referirnos a acordes

²⁵² “...pares de corcheas en dos configuraciones por grados conjuntos (la primera pasa por la bordadura inferior de la nota de resolución, mientras la segunda pasa por la bordadura superior de la suspensión); bordadura inferior de la nota de resolución; bordadura superior de la nota de suspensión; anticipación de la nota de resolución y salto descendente hacia una consonancia.”. SALZER, Felix y SCHACHTER, Carl. Op. cit.; p. 90.

²⁵³ TORRE BERTUCCI, José. Op. cit.; p. 53.

²⁵⁴ SCHOENBERG, Arnold. *Ejercicios preliminares...*, Op. cit.; p. 65.

²⁵⁵ SALZER, Felix y SCHACHTER, Carl. Op. cit.; p. 91.

²⁵⁶ PISTON, Walter. *Contrapunto*, Op. cit.; p. 111.

en el pleno sentido de la palabra. Es más, a cuatro o más voces, será necesaria la duplicación de alguno de los componentes de la tríada.

Aunque todos los tratados consultados coinciden al aconsejar armonías completas siempre que sea posible,²⁵⁷ priorizan por encima de esta norma el discurso horizontal de cada una de las tres voces; por lo cual admiten el uso de acordes incompletos si ello mejora la conducción melódica. Si bien es cierto que todos coinciden en que el penúltimo compás no debe estar incompleto, podemos constatar en la siguiente cita que la regularización del uso y frecuencia de acordes incompletos difiere significativamente de unos autores a otros que, según podrá observarse, anteponen la linealidad a la plenitud sonora de la tríada: *“Comparados con la tríada completa, los acordes incompletos dan una impresión más descarnada, más vacía; empléense por tanto acordes completos siempre que sea posible. No obstante, una exclusión total no es ni necesaria ni deseable, puesto que la consideración principal deberá seguir siendo el conservar la integridad melódica de las voces. En consecuencia a veces resulta necesario sacrificar la densidad sonora para conseguir un efecto melódico específico en una de las voces. El alumno deberá asegurarse de no emplearlos excesivamente y sin motivo (un límite de dos de ellos en sucesión inmediata es una buena regla general)”*.²⁵⁸

En el primer y último compás permiten la triplicación de la tónica y también la supresión de la tercera aunque hallamos variantes en las preferencias de unos u otros tratadistas.²⁵⁹ Blanquer nos lo explica de manera escueta y precisa: *“El primer compás podrá comenzar: en las voces superiores, por la tercera, quinta, octava o unísono. El último compás finalizará igualmente por estos mismos intervalos”*.²⁶⁰ (Se

²⁵⁷ “Es preciso esforzarse en tener armonías completas sobre cada acorde. Jamás dos acordes incompletos deben sucederse y, en un mismo contrapunto tampoco puede existir más de dos compases incompletos. Nunca un acorde incompleto puede encontrarse en el penúltimo compás. No se deben formar acordes sin tercera, y es preciso evitar la duplicación de la tercera en un buen grado (I-IV-V), en un acorde incompleto”. DUPRÉ, Marcel. Op. cit. ; p. 20.

²⁵⁸ SALZER, Felix y SCHACHTER, Carl. Op. cit.; p. 25. También lo hallamos en tratados anteriores al de Dupré como por ejemplo en DUBOIS, Theodore. Op. cit.; p.22: *“Con objeto de hacer cantar mejor las partes, se abstendrá de completar los acordes en todos los casos ; resultando así una gran variedad y una elegancia mucho mayor”*.

²⁵⁹ “En el último compás no debe estar la tónica en la soprano”. DUPRÉ, Marcel. Op. cit.; p. 20.

²⁶⁰ BLANQUER, Amando. *Técnica del contrapunto*, Op. cit.; p. 51.

sobreentiende que en la voz de bajo debe hallarse la tónica, pues no podemos comenzar ni terminar con un acorde invertido).

Para finalizar esta primera especie a tres voces, un apunte sobre los cruzamientos entre las voces. Se producen por salto en una o en las dos voces. Se considera que deben ser breves y se proscriben su uso en el primer compás y en el último. He aquí alguna sugerencia al respecto: *“El cruzamiento de las voces (...) es una valiosa y legítima técnica compositiva. A pesar de ello, los propósitos pedagógicos de los ejercicios de especies nos obligan a posponer los tipos más complejos de conducción de las voces (...). Por esta razón es mejor excluir por el momento el cruzamiento y mantener constantes las posiciones relativas de las voces a lo largo de todo el ejercicio”*.²⁶¹

Común a las tres especies siguientes (segunda, tercera y cuarta) tenemos el hecho de que una de las voces comienza con un silencio y la primera nota, (blanca o negra), cae en tiempo o fracción débil pudiendo comenzar con la octava o la quinta. Veremos que al tratar la cuarta especie a cuatro voces se amplía el número de tratadistas adeptos a utilizar la tercera como posibilidad en el primer compás del ejercicio (se entiende en cualquiera de las dos voces superiores). Sin duda, lo que en el presente contexto se manifiesta como una licencia es debido al grado de dificultad (e incluso a veces de imposibilidad por inadecuación, según el canto dado que tomemos como base para nuestro contrapunto)²⁶² que presentan los ejercicios donde el uso de síncopas es continuo. Si la voz que comienza en silencio se halla precisamente en el bajo deberemos cuidar que la voz inmediatamente superior comience por la tónica pues, de no ser así, la primera sonoridad sería un acorde invertido.

²⁶¹ SALZER, Felix y SCHACHTER, Carl. Op. cit.; p. 17.

²⁶² La inadecuación a que nos referimos de algunos cantos dados para el trabajo sobre la cuarta especie se pone de manifiesto en la siguiente cita extraída de SALZER, Felix y SCHACHTER, Carl. Op. cit.; p. 74: *“Los cantus firmi que terminan con los grados de la escala: 4-2-1 no permiten la suspensión hacia la sensible en el contrapunto inferior, y por lo tanto es preferible evitarlos en la cuarta especie”*.

Es importante tener en cuenta que mientras suena el retardo está prohibido hacer oír su nota de resolución ni en una octava superior ni al unísono. Algunos autores proscriben la sonoridad de la nota retardada sea cual sea su octava.²⁶³ Esta regla, aunque perteneciente al contrapunto riguroso, está observada con una mayor permisividad por la mayoría de tratadistas que permiten la simultaneidad de esa sonoridad mientras que la nota de resolución se oiga en una voz inferior al retardo y a distancia de una octava por lo menos.²⁶⁴

El grado de complejidad se incrementa en la mezcla de especies. La yuxtaposición de varias especies en un solo ejercicio enfrenta al alumno a nuevas y mayores dificultades. El tratamiento de la disonancia deberá verse ampliado (puesto que ahora tendremos disonancias que se mueven en dos niveles distintos simultáneamente)²⁶⁵ y el grado en que esto ocurra es de muy difícil precisión pues eso conlleva trazar una línea divisoria entre lo que es posible en el ejercicio y lo que debería reservarse para la composición. El debate que ello ahora generaría supera el ámbito de este estudio.

La disparidad se incrementa al haber autores que mantienen el precepto inicial de utilizar un solo acorde por compás²⁶⁶ (según contempla el contrapunto severo) y otros que muestran en la mezcla de especies una relativa flexibilidad a esta norma (aunque los cambios frecuentes de acordes generan una merma en la cualidad contrapuntística de la música),²⁶⁷ aceptando dos acordes por compás “*en los casos*

²⁶³ “Está prohibido hacer oír al mismo tiempo un retardo y su nota de resolución”. DUPRÉ, Marcel. Op. cit.; p. 25.

²⁶⁴ “Al igual que a dos voces, debe evitarse anticipar la nota sobre la que resuelve una séptima. (...) El contrapunto estricto prohíbe incluso ese empleo, en las voces media e inferior, de la nota sobre la que resuelve una novena, (...). Pero si hay una buena conducción de las voces, esto puede tolerarse”. SCHOENBERG, Arnold. *Ejercicios preliminares...*, Op. cit.; p. 132.

²⁶⁵ Los seguidores del estilo puramente palestriniano prohíben el uso de la disonancia de blanca en la combinación con el movimiento de negras, con lo cual, la dificultad específica de esta mezcla (el choque disonante de la segunda blanca con la tercera negra), se excluye en gran medida.

²⁶⁶ “En la mezcla de especies el uso de dos acordes por compás es con frecuencia una necesidad absoluta si la armonía tiene que desarrollarse sin complicaciones y las especies tienen que mantener su naturaleza coyuntural. Un acorde por compás a menudo convierte el contrapunto en mezcla en una imposibilidad”. SANDERS, Herbert. Op. cit.; p. 341.

²⁶⁷ “El carácter contrapuntístico de la música resulta menos pronunciado si la frase contiene gran número de cambios de fundamentales. El énfasis se sitúa entonces más en la armonía que en las líneas melódicas”. PISTON, Walter. *Contrapunto*, Op. cit.; p. 59.

dificiles”.²⁶⁸ En este último caso deberá tenerse en cuenta que todo error de quintas y octavas queda salvado por un cambio de acorde. Se admiten dos quintas u octavas separadas tan sólo por dos negras, siempre que la segunda no caiga en el primer tiempo del compás.

Respecto al tratamiento del encuentro disonante se establece una distinción entre las disonancias de 2ª menor y 7ª mayor, cuyo uso está prohibido por movimiento directo (en algunos textos incluso la 7ª mayor incluso por movimiento contrario),²⁶⁹ y las disonancias de 2ª mayor y 7ª menor.

A tres voces la quinta especie se propone como el estudio de una voz en contrapunto florido con las otras dos en redondas (en cuyo caso no supone ninguna variación respecto al contrapunto florido a dos voces) y también con dos voces en contrapunto florido sobre el canto dado (en cuyo caso se admite el ritmo de blanca con puntillo).

El contrapunto a cuatro voces no añade cambios sustanciales, de hecho muchos tratadistas no hacen ya un estudio específico de las especies a cuatro voces porque se considera el número de tres voces como una textura óptima para el desarrollo de un contrapunto flexible y que conserve una auténtica independencia lineal entre las distintas voces.²⁷⁰ En el contrapunto florido se trabajará sólo la combinación de tres voces en florido sobre el canto dado y a las tres mezclas estudiadas a tres voces (1: blancas, negras y redondas; 2: blancas, síncopas y redondas y 3: negras, síncopas y

²⁶⁸ BLANQUER, Amado. *Técnica del contrapunto*, Op. cit.; p. 55. SCHOENBERG, Arnold. *Ejercicios preliminares...*, Op. cit.; p. 138, nos dice: “(...) que se cambie o no el significado armónico dentro del compás es algo de importancia menor”.

²⁶⁹ DUPRÉ, Marcel. Op. cit.; p. 28. En cambio se muestra más permisividad con las 2ª mayores (permite dos consecutivas) y con las 7ª menores (admitiéndolas incluso por movimiento directo tras una 7ª mayor).

²⁷⁰ Remitimos al lector a los tratados de Forner y Wilbrandt o también al de Salzer y Schachter donde hallaremos algunas referencias al trabajo a cuatro voces mientras expone el contrapunto a tres. Así en SALZER, Felix y SCHACHTER, Carl. Op. cit.; p. 26 dice: “En la escritura a tres voces los unísonos resultan ligeramente menos problemáticos que en la escritura a dos. Sin embargo, la diferencia no es lo suficientemente pronunciada como para permitir su empleo a excepción del primero o último compases. (En texturas a cuatro voces la presencia de dos notas adicionales compensa suficientemente el unísono, permitiendo así su empleo ocasional”.

redondas) se añade la característica del contrapunto a cuatro voces: redondas, blancas, negras y síncopas, llamada también la gran mezcla.

Al tratar la cuarta especie a cuatro voces Dupré añade una única licencia: *“El acorde de 5ª disminuida está tolerado cuando es el resultado de una síncopa en el bajo”*.²⁷¹ Se entiende que dicha licencia suele utilizarse en la cadencia final pues, de otro modo, habría que interrumpir las síncopas para resolver la quinta disminuida. Otros autores permiten esta licencia a partir del contrapunto a tres partes.²⁷²

El estudio del contrapunto a cinco, seis, siete y ocho voces no está contemplado en todos los tratados y concretamente en los más modernos se prescinde de él pues, *“el contrapunto a más de cuatro partes es infrecuente. Más bien, suele ocurrir que una textura a cinco o seis voces contiene al menos una parte tan deficiente en interés melódico que no se la puede considerar una auténtica voz contrapuntística. La textura tiende a espesarse y oscurecer la individualidad de las partes, y, a no ser que esté conducida con mucha destreza, el efecto producido es más propio de la armonía que de la ondulación de las voces”*.²⁷³ Al tratar un número de partes superior a cuatro se incorporan nuevas reglas que suponen un considerable relajamiento respecto a sus homónimas precedentes puesto que, con cada aumento en el número de voces se impone a su vez una nueva pérdida de severidad. Por este motivo actualmente se consideran estos ejercicios como poco adecuados para la práctica de escuela. Estamos por tanto de acuerdo con la siguiente opinión extraída del tratado de García Gago: *“Pues son tantas también las tolerancias y licencias a que deberá recurrirse –sucesión unísono- 8º o viceversa, mayor frecuente en el empleo de pausas, notas repetidas, cruzamientos y unísono; quintas y octavas directas con movimiento disjunto de ambas voces, y sucesivas a menor separación o por movimiento contrario sin distinción de partes; duplicaciones de los grados o notas de acorde menos aptos, que, de no ser en unísono, podrá tratarse incluso de la sensible, resolución de la disonancia irregular en*

²⁷¹ DUPRÉ, Marcel. Op. cit.; p. 31.

²⁷² Ver TORRE BERTUCCI, José. Op. cit.; p. 80.

²⁷³ PISTON, Walter. *Contrapunto*, Op. cit.; p. 150.

*unísono, etc.-, que casi siempre llegan a resultar bastante más libres que el Contrapunto propiamente libre”.*²⁷⁴

Una mención especial requiere la composición a doble coro. Aunque muchos tratados escolásticos la incluyen junto con el contrapunto simple, en realidad comparte muchas más características con el contrapunto imitativo. La disposición de las ocho voces en dos coros parece ser que fue introducida por A. Willaert (1480/90-1562) y favorecida por la disposición de dos órganos en la catedral de Venecia. La característica fundamental de esta forma llamada doble coro consistía en el diálogo que se establecía entre ambos conjuntos, en el cual la imitación juega un papel esencial. De ahí que se presente un trabajo completamente diferente al que se ha estado haciendo hasta ahora; empezando por prescindir de un canto dado y admitiendo elementos que habían quedado proscritos en el contrapunto riguroso. De este modo se aceptan las modulaciones a los tonos vecinos y las imitaciones entre los coros aunque formen una marcha. Algunos autores permiten la segunda inversión del acorde perfecto sobre la dominante y el uso de la séptima de dominante sin preparación, así como de todas las demás séptimas y sus inversiones siempre que estén convenientemente preparadas y resueltas.²⁷⁵

Después de tratar el contrapunto simple o de especies, los tratados tradicionales de contrapunto suelen incluir dos secciones más: una dedicada al contrapunto imitativo y otra al trocado o invertible.

Una de las primeras novedades a las que se enfrenta el alumno al empezar a trabajar el contrapunto imitativo es la de tener que prescindir de la base de un canto dado en valores iguales y largos. Aunque algunos autores²⁷⁶ introducen de nuevo el trabajo sobre cantus firmus, contemplando la posibilidad de trabajar a tres voces, dos de ellas en imitación sobre el C. D., no podemos decir que ésta sea una práctica común a

²⁷⁴ GARCÍA GAGO, José. Op. cit.; p. 57.

²⁷⁵ Ver BLANQUER, Amando. *Técnica del contrapunto*, Op. cit.; p. 63.

²⁷⁶ Dupré, por ejemplo.

todos los tratados de contrapunto, pues en muchos de ellos se prescinde totalmente del trabajo sobre cantus firmus en el estudio del contrapunto imitativo. Una vez se introduce el concepto de imitación melódica, denominando los dos elementos constitutivos de ésta como: el antecedente (el primero que aparece) y el consecuente (el que “imita” al antecedente), se establece una diferenciación entre la imitación regular e irregular. Como se sabe, procedimientos como el canon y la fuga son sucesores directos de las técnicas imitativas. En estos textos se observa una asociación entre los términos “imitación” y “canon” (aunque el término “imitación” es bastante más amplio que el de “canon”).²⁷⁷ En los primeros ejercicios imitativos se insta al alumno a realizar un trabajo canónico a dos voces con una coda final que permita configurar la cadencia. Este trabajo se realiza en imitación regular al tratarse de imitaciones a la octava o al unísono, y si es a cualquiera de los otros intervalos suele tratarse en imitación irregular.²⁷⁸

El estudio del contrapunto imitativo se plantea en estilo vocal y bajo las siguientes formas: por movimiento semejante (o directo), por movimiento contrario, por movimiento retrógrado, por aumentación o disminución de valores; teniendo en cuenta que cabe la posibilidad de que estas imitaciones se combinen entre sí. En el movimiento directo y en el contrario, el consecuente imita al antecedente en dirección normal, es decir, de izquierda a derecha (por eso se le llama también imitación natural) y que se diferencian en que en el movimiento directo el consecuente mantiene la dirección de los intervalos pero en el contrario, un intervalo ascendente se imita en sentido descendente (por ejemplo una tercera ascendente en el antecedente, resultará una tercera descendente en el consecuente). En el movimiento retrógrado el consecuente imita al antecedente leyéndolo de derecha a izquierda (también llamada imitación cancrizante). No son todos los textos que presentan otros tipos de imitación como por ejemplo la periódica (cuando antecedente y consecuente se imitan de forma alternada y fragmentaria con la posible inclusión de breves partes libres de imitación) o

²⁷⁷ Se considera la imitación como uno de los recursos constructivos más importantes de la composición musical que consiste en una voz que reitera íntegra o parcialmente un tema o diseño que ha sido expuesto por otra voz. Llamaremos “canónica” a una imitación tal que la entrada del consecuente tenga lugar antes de finalizar la entrada del antecedente. Finalmente, el canon es una forma musical que hace un uso extensivo del procedimiento imitativo.

²⁷⁸ La imitación regular a intervalos que no sean la octava o el unísono da lugar a trabajos modulantes o a casos de bitonalidad si no se tienen ciertas precauciones. Para este aspecto concreto remitimos al lector a los tratados de García Gago y Torre Bertucci entre otros.

que proponen el contrapunto imitativo en estilo instrumental; ambas cosas de máximo interés en el programa de formación del estudiante.²⁷⁹

El trabajo sobre la imitación al unísono y el de la imitación a la octava deparan al estudiante problemáticas diferentes, sobre todo por lo que al cruzamiento de voces se refiere en el caso de la imitación al unísono. Algunos textos se refieren a intervalos “superiores” o “inferiores” cuando es costumbre generalizada designar los intervalos como ascendentes (por ejemplo, puede hablarse de una imitación a la cuarta aunque resulte a la quinta inferior como consecuencia de que el consecuente sea interpretado por una voz de tesitura más grave que el antecedente).

En la imitación por movimiento contrario se presentan dos posibles escalas a utilizar en el modo mayor. La primera, en la que la tónica se corresponde con el tercer grado de la escala, da lugar a una imitación por movimiento contrario regular o estricta. La segunda, en cambio, da lugar a una imitación irregular y para ello la tónica se corresponde con la dominante. Este segundo tipo de escala es el más frecuente en los ejemplos instrumentales extraídos de temas de J. S. Bach.²⁸⁰ La razón de ello hay que buscarla en el hecho de que la imitación irregular conserva la modalidad del tema mientras que el movimiento contrario estricto (también denominado “inversión”) supone un intercambio de modos. Por ello: *“La mayor parte de los antiguos compositores de canon y fuga, no han dado mucha importancia a las deformaciones producidas en el tema por la aplicación del movimiento contrario a causa de la repartición desigual de los tonos y semitonos de la escala”*.²⁸¹

²⁷⁹ “El estudio de las imitaciones no rigurosas y canónicas, y la práctica del Contrapunto doble, invertible o trocado, entiendo, por el contrario, que pueden ser reducidos a término más estricto (sic). Debe ser fundamental, sí, el conocimiento y cultivo directo del contrapunto doble, triple y aún cuádruple, al intervalo de octava, por el adecuado empleo de que son susceptibles dichos artificios en la Fuga y en el ejercicio de la libre composición. Igualmente opino en cuanto respecta a la teoría general de la imitación, como procedimiento normal discursivo y fundamento siempre actual del desarrollo periódico”. CALÉS OTERO, Francisco. “Ensayo sobre el contrapunto y la fuga. Su pedagogía y el plan de estudios”, *Revista Música* n° 7, Madrid, 1954; p. 86.

²⁸⁰ “Está más difundido el uso de la segunda escala”. DUPRÉ, Marcel. Op. cit. ; p. 47.

²⁸¹ SOLER, Josep. *Fuga, técnica e historia*, Barcelona, 1998; p. 14.

En el modo menor se presenta una sola escala que genera un movimiento contrario irregular pues “*en el modo menor, la imitación rigurosa pocas veces resulta completamente satisfactoria*”.²⁸² Se desprende del planteamiento didáctico que estamos viendo, que está claramente orientado al estudio de la fuga por lo que se mueve ya en el ámbito tonal.

Merece una mención especial la combinación de los movimientos retrógrado y contrario. Estas imitaciones, si bien muy apreciadas por los polifonistas flamencos de los siglos XV y XVI y recuperadas en el siglo XX por los sistemas compositivos seriales, se emplean con poca frecuencia en composiciones como la fuga, ya que no todos los sujetos se prestan a ello. Realmente estamos ante un tipo de imitaciones no perceptibles por el oído por lo que resulta indiferente que sea regular o no. Aunque algunos tratadistas consideran el trabajo del contrapunto imitativo e invertible plenamente desarrollado en el estudio de la fuga hacia el cual va dirigido, este punto de vista no es compartido de forma absoluta pues, aún sin restar un ápice de importancia al estudio de la fuga (considerada “*una composición con la máxima autosuficiencia de contenido*”),²⁸³ alegan que no puede contemplarse el proceso del estudio del contrapunto como un simple medio hacia la fuga.²⁸⁴

Respecto a la imitación por aumentación y por disminución de valores, se propone el trabajo sobre una imitación con los valores al doble y a la mitad respectivamente, que es la más generalizada y en ambos casos, “*debe adaptarse armónicamente al tema propuesto*”.²⁸⁵ Aunque con la modificación de los valores se pueda obtener un ritmo absolutamente regular, muchas veces se hace necesario un desplazamiento métrico por conveniencias armónicas lo cual suele ocasionar un cambio

²⁸² GARCÍA GAGO, José. Op. cit.; p. 73. Para una ampliación sobre este punto ver también SOLER, Josep. Op. cit.; pp. 14-5.

²⁸³ SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*, Op. cit.; p. 297.

²⁸⁴ “*Personalmente, yo no estoy de acuerdo con quienes se empeñan en ver el contrapunto como simple medio que conduce a la escritura de la fuga; creo, sinceramente, que el contrapunto es capítulo sustantivo, trascendental per se, con una atribución de propios fines que no precisan de ajena justificación. Otra cosa es decir que la fuga es imposible de fundamentar sobre base que no sea contrapuntística, y ya en este sentido estoy acorde con los que así opinan*”. CALÉS OTERO, Francisco. “*Ensayo sobre el contrapunto y la fuga...*”, Op. cit.; p. 60.

²⁸⁵ DUPRÉ, Marcel. Op. cit.; p. 49.

en la acentuación. Ésta es la aplicación habitual de la imitación por aumentación y disminución de valores en la fuga,²⁸⁶ concretamente en la sección de los estrechos, donde los desplazamientos métricos mencionados resultan prácticamente imprescindibles en las imitaciones canónicas.

La complejidad que pueden alcanzar los ejercicios en contrapunto imitativo a más de dos partes implica conocimientos de contrapunto invertible o reversible.²⁸⁷ Este tratamiento no es necesario cuando se trabaja con un canto dado siempre que éste se sitúe en la parte más grave de la textura. Sin embargo, al trabajar a tres o más partes en imitación canónica y sin canto dado, los problemas son otros. He aquí algunos ejemplos de características comunes al tipo de ejercicios recomendado:

- 1) Son a la octava²⁸⁸
- 2) Incluyen silencios en la parte central que dividen la estructura en dos períodos o secciones y, con ello, aligeran la complejidad técnica de un contrapunto triple o cuádruple.
- 3) Cabe mencionar también que, fruto del uso del contrapunto invertible, los acordes a utilizar se reducen a la mínima expresión en estas texturas a tres o cuatro voces debido al hecho de tener que suprimir la quinta del acorde (puesto que en el contrapunto reversible está proscrita al generar una cuarta).

Resulta obvio que este tipo de ejercicios deberían reservarse para cuando el alumno haya sido iniciado en el contrapunto reversible. Añadiremos una característica

²⁸⁶ “El procedimiento que consiste en presentar un tema por disminución tiene su aplicación en los episodios antes del stretto; al revés de la aumentación, la disminución tiene por objeto la reducción de un tema a mínimos valores, lo cual permite que las entradas sean más frecuentes y más cercanas las imitaciones. Durante el stretto la aumentación encuentra terreno a propósito para desarrollarse y, cuando el sujeto se presta a ello, éste puede presentarse varias veces y simultáneamente junto con la respuesta, mientras otra de las voces expone el sujeto por aumentación”. SOLER, Josep. Op. cit.; p. 26.

²⁸⁷ Que constituye el tercer tipo de técnica contrapuntística abordada en los tratados de contrapunto tradicional y que explicaremos a continuación.

²⁸⁸ También coinciden en que el invertible es a la octava y su número de partes será el mismo que las del canon que se pretenda escribir.

de estilo del tratado de García Gago que nos parece, además, clarificadora respecto a la técnica que habrá de seguirse para la construcción de los cánones a los que nos referimos: *“La recomendación de que las partes del Contrapunto invertible deben diferenciarse claramente entre sí, con objeto de que cuando aparezcan en distintas voces y alturas sean fácilmente reconocidas, no resulta aquí de buena aplicación, pues debiendo formarse la melodía del Canon por el enlace sucesivo de todas ellas, si su carácter fuese muy diferente se produciría una falta de unidad en el estilo que en ningún caso resultaría recomendable. Será mucho mejor que entre todas las partes del Contrapunto se establezca un ritmo general bien repartido y equilibrado, sin diferencias ni contrastes ostensibles, e incluso procurando que existan diseños rítmicos o melódicos comunes a todas ellas”*.²⁸⁹

Cabe puntualizar que las imitaciones al unísono y a la octava tienden a la reiteración armónica, que hay que evitar en compases adyacentes. También apuntar que en este punto se empiezan a introducir compases de denominador cuatro. Aunque este tipo de compases se emplean muy poco en el contrapunto vocal clásico siendo más típicos del estilo instrumental de carácter libre, lo cierto es que este tipo de escritura será utilizado en estilos vocales como por ejemplo en la fuga escolástica.²⁹⁰

Sigamos pues con el contrapunto invertible o trocado que constituye la tercera sección de los tratados que aquí estudiamos. El contrapunto reversible, también llamado invertible o trocado, permite la permutabilidad de las voces implicadas entre sí.²⁹¹ Se inicia con el estudio del contrapunto doble,²⁹² es decir, dos voces escritas de tal forma que ambas pueden situarse indistintamente por encima o por debajo de la otra. La técnica del contrapunto doble, aunque conocida por los compositores de los siglos XV

²⁸⁹ GARCÍA GAGO, José. Op. cit.; p. 124.

²⁹⁰ J. Torre Bertucci hace el siguiente comentario de un ejemplo extraído del *Traité de contrepoint et de fugue* de T. Dubois: *“...ofrece la particularidad de que por el tipo de escritura empleado se amolda perfectamente tanto al estilo vocal de carácter moderno como al instrumental libre; esta amalgama entre el estilo vocal y el instrumental dará lugar al nuevo estilo que más adelante deberá adoptarse en la práctica de la fuga de escuela”*. TORRE BERTUCCI, José. Op. cit.; p. 247.

²⁹¹ *“Le contrepoint renversable est ainsi appelé parce que les voix peuvent se renverser entre elles. Il est dit double, triple, quadruple selon le nombre de voix qui se renversent”*. DUPRÉ, Marcel. Op. cit.; p. 52.

²⁹² Muchos autores muestran una preferencia por los términos “contrapunto doble, triple o cuádruple” pues además de llevar implícita la condición de invertible, puntualiza el número de voces implicadas.

y XVI, alcanzará su máximo esplendor en el siglo XVIII y resulta imprescindible para el estudio de la fuga. Autores como Forner y Wilbrandt explican así su utilidad e importancia: *“Esta técnica permite duplicar la longitud, no sólo de un número determinado de compases, sino también de fragmentos extensos, e incluso de tiempos enteros, por lo que tiene una importancia constructivo-formal extraordinaria”*.²⁹³

Cuatro especies de contrapunto doble son los más habituales en los tratados de contrapunto tradicional:²⁹⁴ a la octava, a la décima, a la duodécima y a la decimoquinta (doble octava).²⁹⁵ En realidad el más importante y practicado de todos ellos es el contrapunto doble a la octava (al ser el único que no da lugar a cambios funcionales en la armonía),²⁹⁶ seguido del contrapunto doble a la décima y a la duodécima (si bien el uso de estos dos últimos no es obligado en composiciones como la fuga mientras que el invertible a la octava sí lo es). El estudio de todas las demás especies de invertibles normalmente no trasciende de la pura disertación teórica por lo que muchos tratadistas actuales prescinden de su estudio, concentrándose en el contrapunto doble a la octava. El estudio a la decimoquinta (o doble octava) tan sólo incrementa el ámbito de movilidad de las voces pero sus reglas son las mismas que las del contrapunto doble a la octava. Por ello resulta incluso menos restrictivo (léase de más fácil realización que el invertible a la octava), pues un trocado a la octava puede invertirse también a la decimoquinta pero uno a la decimoquinta no es invertible a la octava. La diferenciación que acabamos de ver entre los distintos tipos de contrapunto invertible queda ejemplificada en el siguiente argumento de J. García Gago: *“en la mayoría de Tratados se clasifican hasta siete especies de Contrapunto invertible, una por cada intervalo de*

²⁹³ FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. Op. cit.; p. 248.

²⁹⁴ Aunque hay textos que proponen trabajos en contrapunto doble a otros intervalos. Por ejemplo Dupré añade los estudios a la novena, undécima, decimotercera y decimocuarta.

²⁹⁵ Con ello se indica el intervalo máximo que puede separar las dos voces. Así por ejemplo en un contrapunto doble a la octava, será éste el intervalo de mayor amplitud posible a utilizar entre ambas voces pues al invertirlo dará el unísono. Si utilizáramos un intervalo mayor a la octava en este contrapunto obtendríamos un cruce de voces y con ello, la supresión del efecto de la inversión. Por este motivo los tratadistas subrayan la importancia de respetar el intervalo elegido para la realización de un contrapunto reversible.

²⁹⁶ *“Armónicamente considerado, el Contrapunto invertible a la 8ª es el único que, una vez invertido, mantiene la calificación armónica de los intervalos, ya que éstos se invierten –en el recto sentido de la palabra- sin que cambien los sonidos que los forman, mientras que en todas las demás inversiones –“arbitrarias” según Lavignac- se establecen nuevas e inesperadas correspondencias entre ellos, que si no siempre determinan alteraciones esenciales en aquella calificación, sí pueden motivar sensibles variaciones funcionales en la armonía, derivadas de dicho cambio de sonidos”*. GARCÍA GAGO, José. Op. cit.; p. 105.

*inversión desde la 8ª hasta la 14ª. Dubois añade cuatro especies más, considerando como tales el Contrapunto doble a la 15ª y los triple y cuádruple a la 8ª, a la 10ª y a la 12ª. Las posibles inversiones a intervalos inferiores a la 8ª -admitidas por algún autor- no han pasado de la teoría puramente especulativa”.*²⁹⁷ Incluso algunos autores que contemplan hasta ocho especies de contrapunto doble hacen una clara distinción en la línea que estamos indicando. Éste es el caso de Torre Bertucci quien, tras presentar los ocho tipos de trocado dice: *“De entre las especies que acabamos de mencionar, no todas tienen actualmente su aplicación en la práctica; en efecto, las únicas que en la actualidad pueden dar resultados verdaderamente satisfactorios bajo el punto de vista musical son: en primer término aquéllas a la octava y a la decimaquinta, siguiéndole en orden de preferencia aquellas a la décima y a la duodécima”.*²⁹⁸

En algunos textos -como por ejemplo el de García Gago- se presentan los diferentes tipos de contrapunto invertible en forma de cuadros de intervalos resultantes en la inversión de cada una de las especies, acompañado, en alguno de los casos, de comentarios que se deducen de las tablas de inversión. He aquí una muestra de este tipo de cuadros para el contrapunto invertible a la octava:

Intervalos primitivos ²⁹⁹	1ª	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª	8ª
Inversiones correspondientes	8ª	7ª	6ª	5ª	4ª	3ª	2ª	1ª
Suman (8 + 1)	9	9	9	9	9	9	9	9

La octava y su inversión, el unísono, podrán utilizarse para iniciar y para terminar un trabajo y también en parte o fracción débil del compás.³⁰⁰ Los cruzamientos deben evitarse en este tipo de contrapunto pues por definición, destruyen la posibilidad

²⁹⁷ GARCÍA GAGO, José. Op. cit.; p. 93.

²⁹⁸ TORRE BERTUCCI, José. Op. cit.; p. 253.

²⁹⁹ GARCÍA GAGO, José. Op. cit.; p. 96.

³⁰⁰ “L’octave et l’unisson ne peuvent s’employer qu’au début et à la fin d’un contrepoint double a l’octave” (...) “L’unisson est permis quand l’une des voix est syncopée”. DUPRÉ, Marcel. Op. cit. ; p. 52 y 53.

del trocado.³⁰¹ En aquellos contrapuntos dobles que no sean a la octava o a la decimoquinta a veces resulta “*indispensable alterar los intervalos en las inversiones*”,³⁰² pues una exactitud interválica en las líneas resultantes de dichos contrapuntos (a la 9ª, 10ª, 11ª, 12ª,...) ocasionaría modulaciones y cromatismos no deseados. Por ello son frecuentes las mutaciones consistentes en el cambio de alteraciones accidentales e incluso de alguna nota, lo que denominaríamos, en fin, una imitación irregular provocada por una transposición más o menos libre de las voces. En este punto creemos recomendable transcribir una parte de la introducción que hace Blanquer al estudio del contrapunto invertible: “*Este contrapunto necesariamente solicita un enfoque armónico muy particular. La armonía, como elemento que sostiene las distintas estructuras melódicas, es de capital importancia. Es aquí precisamente donde la teoría de la inversión de los acordes adquiere una dimensión completamente nueva, pues hay que prever las nuevas disposiciones armónicas a que nos conducirá la inversión de la melodía. Esta cualidad de invertir las melodías tiene como finalidad producir un efecto musical determinado. En el conjunto sonoro varía mucho el que la melodía que se invierte (o contramelodía) se halle en una voz superior, interior o inferior, y todavía el efecto es mayor cuando se trata de una inversión a la décima, duodécima u otros intervalos, dado que todos ellos están cambiados. En esencia, la inversión se halla en el espíritu de la variación*”.³⁰³

El uso del contrapunto doble a la décima y a la duodécima se encuentra principalmente en composiciones a cuatro voces. Concretando aún más diremos que su uso queda reflejado principal, aunque no únicamente, en los pasajes episódicos de la fuga donde en ocasiones podemos hallar una combinación de contrapuntos dobles a la décima y a la duodécima que permite un doble movimiento paralelo por duplicación a la tercera, de las voces de partida. Este tipo de estrategia puede derivar un contrapunto doble en uno triple o cuádruple aunque hay que decir que se trata de una técnica con una acogida desigual por parte de los tratadistas. Como ejemplo de ello citaremos la postura de Dubois: “*Es preciso llamar de nuevo la atención sobre el poco interés real*

³⁰¹ “*Como regla general deberán evitarse siempre los cruces, pues este procedimiento anula los efectos de la inversión; sin embargo en el contrapunto triple y cuádruple, el cruzamiento de partes entre una o dos notas es algunas veces inevitable*”. TORRE BERTUCCI, José. Op. cit.; p. 254.

³⁰² DUPRÉ, Marcel. Op. cit. ; p. 52.

³⁰³ BLANQUER, Amando. *Técnica del contrapunto*, Op. cit.; p. 67.

*que presentan los contrapuntos últimamente estudiados, puesto que no están compuestos más que de contrapuntos dobles a los cuales se añaden terceras superiores o inferiores que no ofrecen, como se ha dicho más atrás, mas que combinaciones ficticias, puesto que no son susceptibles de verdaderas inversiones. Estas sucesiones ininterrumpidas de tercera son de muy mal efecto y no hacen más que dar a la armonía resultante un carácter pobre y monótono”.*³⁰⁴

Como ya habíamos anticipado, los contrapuntos dobles a la novena, undécima, decimotercera y decimocuarta no suelen dar resultados de orden práctico. Observemos en qué términos lo explica Torre Bertucci: *“Como estas especies de contrapunto trocado ofrecen combinaciones artificiosas, casi siempre faltas de naturalidad e interés verdaderamente musical, nos limitaremos a señalar tan sólo su existencia, ya que en la actualidad casi todas las escuelas pasan por alto su práctica por considerarla superflua y ajena a todo sentimiento de orden estético”.*³⁰⁵ De todas ellas, el trocado a la novena es una de las más artificiosas y de las que ofrece menos posibilidades y, entre las poco usadas, el invertible a la undécima es la que ofrece menos dificultades y mayores recursos.

El contrapunto triple y cuádruple implica tres o cuatro voces respectivamente que deberán poderse permutar en todas sus posibilidades. Es decir, que en el caso de un contrapunto triple obtendremos un total de seis disposiciones diferentes y, si se tratara de un contrapunto cuádruple, el número de combinaciones se eleva a veinticuatro. Este tipo de contrapunto triple y cuádruple no se emplea más que en la inversión de la octava y su empleo encuentra aplicación en las fugas a dos o más sujetos y/o contrasujetos así como en cualquier pasaje de carácter episódico como ya indicábamos un poco más arriba.

El aumento del número de partes (tres o cuatro, ya que este número no suele superarse) no presupone el establecimiento de reglas especiales que difieran de lo

³⁰⁴ DUBOIS, Theodore. Op. cit. ; p. 105.

³⁰⁵ TORRE BERTUCCI, José. Op. cit.; p. 307.

tratado para el contrapunto doble³⁰⁶ aunque muchos autores se permiten sugerencias del tipo: “*conviene utilizar abundantemente los retardos*”,³⁰⁷ como recurso para romper la monotonía generada por el uso continuo de acordes incompletos sobre el tiempo fuerte.

Excepcionalmente algunos autores admiten algunas licencias para paliar una “*extrema pobreza armónica*”.³⁰⁸ Dupré por ejemplo hace referencia al efecto de acorde de sexta y cuarta, admisible cuando el análisis permita otra interpretación y también contempla el uso de acordes de séptima colocados sobre la dominante y sobre el séptimo grado de los dos modos, eso sí, fruto de una suspensión. Efectivamente los intervalos semiconsonantes originados por este tipo de acordes (segunda aumentada, cuarta disminuida, quinta aumentada y séptima disminuida) son ampliamente utilizados por J. S. Bach en relación con este propósito y un escrupuloso estudio analítico de las obras del maestro -requisito indispensable para la consecución de los objetivos pedagógicos de esta materia-, así lo constatará.

³⁰⁶ “Si algún tratadista llega a establecerlas, son de muy poca consideración, y sólo señalaremos las más imprescindibles. También suelen presentarse los Contrapuntos triple y cuádruple como simples añadidos de terceras paralelas a una o a las dos partes de un Contrapunto doble”. GARCÍA GAGO, José. Op. cit.; p. 94.

³⁰⁷ BLANQUER, Amando. *Técnica del contrapunto*, Op. cit.; p. 74.

³⁰⁸ DUPRÉ, Marcel. Op. cit. ; p. 57.

CAPÍTULO IV

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS DE TRES TRATADOS DE CONTRAPUNTO NO TONAL

IV.1. FALK: DESCRIPCIÓN ANALÍTICA DE LA “TÉCNICA DE LA MÚSICA ATONAL”

“Sin embargo, muchos alumnos se sorprenden cuando se enteran de que no existe ninguna obra didáctica que trate estas materias. (...) ¡Han llegado las obras geniales, pero no las reglas de escuela! (...) El estudiante de música, el compositor, atraídos por esa forma, deben encontrar a través de este tratado la posibilidad de escribir desde una técnica precisa, dejando de lado todo empirismo pero sin hacer daño a la libertad de pensamiento musical”¹

IV.1.1. COMENTARIOS A SU INTRODUCCIÓN

Bajo el título de “Technique de la musique atonale”, la editorial parisina Alphonse Leduc publica en el año 1959 uno de los pocos textos existentes que afrontan desde un enfoque pedagógico la escritura musical en un lenguaje no tonal.

El libro se inicia con una extensa introducción escrita por el mismo autor, que pretende situar la música atonal desde una perspectiva histórica. Para ello Falk se remonta a los orígenes de la polifonía. En seguida nos percatamos de que la verdadera

¹ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; pp. 12 y 14.

intención de Falk no es hacer un resumen histórico, por breve que éste fuera,² sino centrar la atención del lector en dos aspectos que resultarán de capital importancia para comprender los objetivos de su estudio y, por tanto, de este tratado. El primero de ellos atiende a la valoración y aceptación de la música atonal como resultado del proceso evolutivo de la música culta occidental, materializado bajo varias formas fruto de la elección de compositores provenientes de diferentes puntos tanto de Europa como de fuera del continente. El segundo aspecto tiene una relación más directa aún con la redacción del este libro; nos referimos a la necesidad de teorización y codificación de este nuevo lenguaje³ y, por tanto, a la consecuente búsqueda por parte de Falk de unas bases para su aplicación pedagógica.

En las primeras líneas de esta introducción el autor centra nuestra atención en el reconocimiento de la existencia de un código desde fechas muy tempranas. “*El ‘Organum’ y la ‘Diaphonia’ [fueron] codificados en el siglo XI por reglas muy precisas; (...). Es hacia 1300 cuando aparece el término ‘contrapunto’. Poco después Philippe de Vitry y Jean de Murs codifican esta nueva escritura, prohibiendo particularmente las quintas y octavas consecutivas*”.⁴ No solamente le parece remarcable la existencia de esta codificación de los sistemas compositivos mediante reglas, sino también, y de manera especial, el hecho de que dicha codificación sea llevada a cabo por músicos-teóricos justo después de la expresión musical ya que se basa en el estudio de las “*obras de los Maestros*”.⁵ Es entonces cuando Falk deduce que, “*en el arte, la teoría no precede jamás a la práctica y estos son los ensayos de los precursores –frecuentemente empíricos- que permitieron establecer reglas precisas de donde pueden nacer obras escritas más sólidamente, afirmadas en una técnica definida: ‘el arte se apoya en la ciencia’*”.⁶ La idea de que la teoría es posterior a la práctica ha sido compartida por muchos autores y es una creencia ampliamente aceptada

² Como él mismo indica con la primera frase que inaugura la introducción: “*Sin pretender hacer un curso ni siquiera abreviado de historia de la música,...*”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p.9.

³ “*El Creador no emerge sin conciencia ni conocimiento y en nuestra tradición, raramente ha carecido de espíritu de investigación y quizá por ello de una tendencia de cambio constante. Éste puede ser el fundamento de su necesidad de comprender el mundo en el que está inmerso en una búsqueda permanente de la coherencia, el orden y el principio ético materializado en la curiosidad intelectual. Quizá, éstas han sido y son las razones que le impulsan al progreso...*”. CATALÁN, Teresa. *Sistemas compositivos...*, Op. cit.; p.24.

⁴ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p.9.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

y vigente aún hoy en día. Podemos hallarla en el prólogo de la edición española de la “Armonía” de Schoenberg, escrito por Ramón Barce en los años 70, donde, parafraseando al maestro, lleva las cosas al extremo cuando afirma: “*Y las cosas sólo pueden ser explicadas a fondo cuando ya han muerto*”.⁷

En esta línea podremos observar durante toda esta introducción a un Julien Falk que apuesta abiertamente por todas aquellas obras musicales que fueron o son escritas bajo el conveniente influjo de una técnica definida, condenando a su vez (como se verá en las páginas siguientes), el exceso de empirismo y el afán por la novedad a toda costa.⁸

No es un hecho paradójico, que el maestro se decante por obras amparadas en una técnica consolidada bajo los preceptos de una teoría compositiva, en una época donde la experimentación en materia musical era un valor en alza que alcanzó cotas inusitadas.⁹ Más bien debe interpretarse como una llamada a la coherencia y al orden en un intento de salvaguardar la música de un afán casi enfermizo por la innovación¹⁰ ya que, como otros músicos de su época, Falk temía que ello pudiera atentar contra naturaleza misma de este arte. Lo que en aquel momento podía ser interpretado como una postura reaccionaria, al menos por lo que respecta a aquellos círculos embebidos de las corrientes experimentales (que abarcaban desde intentos dirigidos a un control extremo -matematización del arte musical- hasta la práctica ausencia de éste), hoy podría interpretarse también como una capacidad de visión de futuro que permitió a

⁷ BARCE, Ramón. “Prólogo” en SCHOENBERG, Arnold. *Armonía*, Op. cit.; p.VIII

⁸ “*Si el atonalismo es un sistema duradero, pensamos que no haremos una obra inútil editando reglas que permitan poner fin a un deplorable empirismo, y podremos esperar este apogeo, dominando grandes obras de las que podamos estar justamente orgullosos*”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 15.

⁹ Hemos visto en capítulos anteriores, cuál era el contexto musical de la Francia en la que vivió Falk y su opinión al respecto.

¹⁰ “*(...) el pecado contra el que nos previene Nattiez: la neopatía; es decir, un talante de creador que basa su idea únicamente en el impulso irrefrenable por convertir la novedad en el fin último, en el único objetivo de esa creación, configurando el futuro emergente con mal presagio, puesto que nace atacado por esa mentada grave enfermedad*”. CATALÁN, Teresa. “Problemas en la transmisión de la composición musical”, *Música y Educación* N° 68, Diciembre de 2006; p. 30.

Falk anticiparse a su tiempo (aunque, como es lógico, no dispusiera de la perspectiva temporal suficiente).¹¹

Como tantos compositores y teóricos del siglo XX, Falk hace un llamamiento para el uso juicioso de la máxima de la novedad, premisa heredada del romanticismo que, como tantas otras, se vio extrapolada a lo largo del siglo XX. Hacia el final de su introducción el maestro hace patente su postura con estas palabras: *“El arte por supuesto, está en perpetua evolución, y no es cuestión de oponerse a esta marcha hacia delante. Se encontrarán expresiones nuevas que sustituirán a las antiguas, se buscará siempre con pasión, pero no conviene trastocarlo todo porque hay riesgo de salir del dominio puramente musical y esto es un grave escollo, resultado de tener demasiada prisa por hacerlo novedoso. Todo viene a su tiempo pero sobre todo, ¡¡¡No sacrifiquemos la belleza en aras de la novedad!!!”*.¹²

En un selectivo recorrido histórico, Falk establece una línea de conexión entre Monteverdi, a quien *“debemos la música tonal en su forma definitiva”*;¹³ Bach, quien *“establece completamente los fundamentos tonales sobre los que se edificaron todas las obras maestras clásicas y románticas”*,¹⁴ (que por cierto, probablemente constituya el caso más reconocido de un compositor que se mantuvo al margen de las nuevas directrices estilísticas de su tiempo y que, a pesar de ello, su obra se sitúa entre las más representativas del arte musical occidental); y Rameau quien escribe *“el primer tratado de armonía con base científica”*,¹⁵ a partir del cual los compositores de los periodos Clásico y Romántico desarrollaron su arte. Nos dice Falk que *“Los músicos del XIX observaron aproximadamente las reglas dictadas por los tratados, lo que hace que en*

¹¹ *“Desde luego que ello (se refiere al afán por la innovación) ha sido el motor de la evolución musical y el origen de muchos hallazgos, pero también de muchas frustraciones. En la composición española, la rápida evolución de los modelos aleatorios y la influencia, no siempre confesada, de Cage han producido no pocos movimientos llamados alternativos. Desde luego que han resultado muchas veces saludables y han ofrecido buenos frutos, pero también han conducido a callejones sin salida. (...) En muchas ocasiones, la alternatividad ha producido objetos difusos ligeramente aberrantes o ha caído en una repetición manierista que está en los antípodas de los que esa alternativa debería proponer”*. MARCO, Tomás. “La Composición Española en el Fin de Siglo” en *Cuadernos de Veruela* n° 3, Zaragoza, 1999; p. 139.

¹² FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 15.

¹³ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 10.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid.

esta época se pudiera componer con la ayuda de estos textos, que correspondían casi exactamente a la escritura en vigor”.¹⁶ Sin embargo, no pocos mostrarán discrepancias con esta última afirmación, pues se ha observado una diferenciación entre la música práctica y la estipulada en los tratados teóricos tanto en el romanticismo como en cualquier otra época histórica.¹⁷ También los compositores románticos se afanaron en la búsqueda de estrategias para ampliar o renovar el sistema establecido, si bien no transformándolo esencialmente, pero sí recurriendo a sus posibilidades menos habituales y explotadas con lo cual se debilitaba de algún modo el sistema.¹⁸ A pesar de que esta búsqueda de elementos no convencionales llevó al compositor romántico a la sustitución de un tipo de convención por otro, no todo cristalizó en convenciones. Algunos capítulos de la música del ochocientos sucedieron sin plena consciencia de su aporte innovador y, por ello, sin una particular trascendencia inmediata.¹⁹ Derivamos de ello que aunque la atonalidad mostrara una actitud de repudio al romanticismo decimonónico, se hallaba inserta de manera esencial o, si se prefiere, su misma semilla original se hallaba ya en la música romántica.

Resulta significativo que nuestro autor se refiera a los periodos Clásico y Romántico en estos términos: “*Con éstas [las obras maestras clásicas y románticas], estamos lejos del estilo contrapuntístico, a pesar de la espectacular incursión wagneriana de los ‘Maestros Cantores’*”.²⁰ Pocas palabras más destina Falk a esta época histórica pues con ese ‘estar lejos del estilo contrapuntístico’, se da por entendido que en los estilos Clásico y Romántico el concepto vertical, o sea, el acorde, se

¹⁶ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 11.

¹⁷ “*Los libros de texto que versan sobre armonía, contrapunto, forma, etc., no son, pese al uso corriente, tratados teóricos que explican las bases de las constricciones empleadas en algún estilo. Más bien son manuales prácticos con reglas sobre “cómo se hace”. Guardan la misma relación con la teoría de la música que un libro de instrucciones para la reparación de aparatos de radio con la teoría de la radiotransmisión o, más acorde con lo que estamos tratando, guardan la misma relación con la teoría y el análisis de la música que una gramática inglesa del siglo XVIII con el estilo, pongamos por caso, de la poesía de William Blake*”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 29.

¹⁸ “*Lo que quedó debilitado no fueron los principios de la sintaxis tonal, sino las relaciones sintácticas específicas empleadas por la comunidad compositora. En otras palabras, los compositores románticos tendían a elegir aquellas alternativas permitidas por las reglas de la tonalidad que sintácticamente eran relativamente débiles, ambiguas, poco corrientes o una combinación de estas características*”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 443.

¹⁹ Un ejemplo de ello lo constituye alguna de las últimas obras de F. Liszt, que muestran una incipiente atonalidad en fecha muy temprana. “*En 1885 compuso Liszt una “bagatela sin tonalidad”. La escasa repercusión de su creación en la evolución general, que siguió desarrollando a pasos más lentos lo que Liszt había alcanzado ya para él, se pone también de manifiesto en el hecho de que una composición tan notable no se publicase hasta 1956*”. DE LA MOTTE, Diether. *Armonía*, Barcelona, 1989; p. 248.

²⁰ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p.10.

convierte en una entidad musical propia, que no es el simple resultado ocasional de la simultaneidad de las distintas voces del contrapunto, sino que se independiza de él. El interés melódico del clasicismo vienés junto con una extraordinaria evolución de la armonía en el romanticismo decimonónico verdaderamente hicieron palidecer las estructuras contrapuntísticas, sin que por supuesto ello signifique que éstas desaparecieran, pero sí se reinterpretaron y podríamos decir que se sometieron al lenguaje estilístico reinante.²¹ La mención explícita a Wagner como si en sus “Maestros Cantores” pudiera hallarse el único reducto de la maestría contrapuntística en el repertorio romántico, se puede interpretar como un gesto de veneración al coloso alemán por parte de Falk.²² La mentalidad francesa de la época respecto a la figura de Wagner es un tanto contradictoria. Aunque hubo una reacción contra el wagnerismo y la música alemana, representada entre otros por el movimiento impresionista, la influencia de la música y la figura de Wagner parecía ineludible. Incluso el propio Debussy que “...habría de deplorar con posterioridad la “Germanización” que Franck ocasionara a la música francesa”,²³ no se libró en sus inicios, y aunque sólo fuera parcialmente, del influjo de la ola wagneriana. Ciertamente esta situación se muestra claramente en la figura de César Franck y su escuela que ejerció una influencia arrolladora en el ámbito musical francés de la primera mitad del siglo XX. Las siguientes palabras de Marion Bauer resultan reveladoras a este respecto: “...La mayoría de los músicos estaban fuertemente influenciados por Wagner y Franck, y así involuntariamente e incluso inconscientemente, estaban bajo el dominio del arte alemán. Mientras se dedicaban con apasionado entusiasmo a la renovación del arte nacional, esa *Ars gallica* cuyos triunfos eran célebres en la *Société Nationale*, realmente estaban recibiendo su más poderoso impulso, directa o indirectamente, de Alemania”.²⁴

Prosigue Falk su recorrido histórico diciendo: “Fue en el último cuarto del siglo XIX, cuando comienza la revolución que trastornó profundamente las concepciones

²¹ “El desarrollo de la armonía en el XIX y principios del XX fue en detrimento del contrapunto. Los compositores estaban interesados sobre todo en las sonoridades verticales, fueran éstas producto del contrapunto o de la superposición de intervalos. Poco a poco todas las disonancias contrapuntísticas se fueron convirtiendo en disonancias armónicas y la tendencia a avanzar de las disonancias se fue debilitando, y a veces se perdió por completo”. PISTON, Walter. *Contrapunto*, Op. cit.; p. 218.

²² Ya hemos aludido a ello, particularmente al referirnos al testimonio de los alumnos (capítulo II).

²³ SAMSON, Jim. Op. cit.; p. 34.

²⁴ BAUER, Marion. *Twentieth Century Music...*, Op. cit.; p. 129.

armónicas (...) todo el mérito recae en Claude Debussy".²⁵ Esta última frase obliga a una breve reflexión, pues en la "revolución" musical de finales del siglo XIX, que abrió las puertas a un fructífero siglo XX caracterizado por un amplio pluralismo estilístico, el papel de Debussy, al igual que el de una figura tan subyugante como la de Wagner, no debería magnificarse ya que los derroteros que habría de seguir el arte musical no pueden achacarse en exclusiva a una única persona. Jim Samson escribe ya en 1977: "*Es al menos discutible que Debussy haya ejercido una mayor influencia sobre el curso de la música del siglo XX que cualquier otro compositor*".²⁶ Y Tomás Marco ratifica en el año 2002: "*Reducir el problema de la evolución musical del siglo XX a la liquidación de la herencia de Wagner es, cuando menos, abusivo. (...) Aunque también los franceses han hecho muchos esfuerzos para subrayar la modernidad, en buena parte real, por supuesto, de Debussy, no puede aceptarse sin más la propuesta de que sea el iniciador de la música del nuevo siglo*".²⁷ Si bien es cierto que en Francia se establece una de las primeras y más importantes formas del debilitamiento sufrido por el sistema tonal desde finales del siglo XIX, no debemos olvidar que también otros países alejados de la tradición austro-alemana, se encaminaban en direcciones parejas generalmente apoyadas en el folklore autóctono.²⁸ También hay que tener presente que aunque pueda considerarse a Debussy el más importante, no fue ni el único ni el primer compositor francés que se encaminó hacia un nuevo lenguaje, propiciado, al menos en cierto grado, por una aversión ideológica a la supuesta primacía de la música germánica, lo que conllevó evitar los principios tonales que dominaban todos los parámetros musicales. Pensemos por ejemplo en G. Fauré o E. Satie, en cuyas músicas, aunque rotundamente contrastantes y diferenciadas entre sí, se aprecian estas inquietudes y este distanciamiento de la música francesa de las expresiones más características de la tonalidad clásica italiana y alemana. Asimismo, parece lógico que este primer germen de revolución musical tuviera lugar en Francia, "*donde los principios de la tonalidad funcional nunca habían estado tan fuertemente establecidos como en Alemania*".²⁹

²⁵ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 11.

²⁶ SAMSON, Jim. Op. cit.; p. 40.

²⁷ MARCO, Tomás. *Pensamiento musical...*, Op. cit.; p. 23.

²⁸ Un ejemplo destacable es el de los compositores de la "tradicción checa" que desde 1890 aproximadamente empezaron a definir estructuras objetivas no tonales "*desde un aislamiento que les hizo impermeables a la influencia occidental, pero que también impidió una difusión correcta y a tiempo de sus puntos de vista*". CATALÁN, Teresa. *Sistemas compositivos...*, Op. cit.; p. 211.

²⁹ MORGAN, Robert, P. *La Música del siglo XX...*, Op. cit.; p. 58.

Hallamos diferencias de matiz al analizar la percepción y, más concretamente, la ubicación que han hecho distintos teóricos de la música de Debussy. Robert P. Morgan se refiere a la armonía de Debussy en estos términos: *“La armonía adquiere un nuevo papel: más que como un agente dinámico de movimiento musical, se convierte en un medio enormemente estático que produce efectos de atmósfera y de color en la sonoridad”*.³⁰ También José M^a García Laborda nos habla de este estatismo de la armonía impresionista, *“...al someterse [ésta], a una función de ilustración pictórica”*.³¹ Sin embargo Jim Samson lanza la siguiente advertencia: *“Un examen de estas técnicas armónicas fuera de su contexto, con demasiada frecuencia ha conducido a terminologías erróneas como “estático” o “no funcional” al describir los métodos armónicos de Debussy. Sin embargo, visto en su conjunto, la coherencia tonal de su música depende de una cuidadosamente calculada y a menudo dramática interacción de esos varios “tipos” armónicos entre sí y con la armonía diatónica ortodoxa. El resultado es un lenguaje tonal, pero fundamentalmente diferente en concepto de la tonalidad clásica”*.³² En perspectiva, el impacto de la armonía de Debussy se extendió, sin duda, más allá de las fronteras francesas (España, Inglaterra, Italia, Rusia...). *“De hecho, pocos compositores de la época de Debussy lograron sustraerse en algún momento de su vida a la influencia impresionista”*.³³ La introducción de modos y nuevas escalas asociado con los diferentes estilos nacionales confirma el declive de la tonalidad tradicional aunque se resiste firmemente a cualquier inclinación hacia la atonalidad. El lenguaje debussista es tonal, pero al ser fundamentalmente diferente de la tonalidad clásica por el uso que se hace de sus propios elementos,³⁴ el concepto amplía su campo de acción y adquiere nuevas dimensiones (se le considera uno de los nuevos lenguajes tonales que aparecen en escena en las primeras décadas del siglo XX). En este sentido, la recurrencia a Debussy que hallamos con posterioridad en esta introducción, en un momento en el que Falk ya ha entrado de lleno a discurrir sobre la música atonal,

³⁰ MORGAN, Robert P. *La Música del siglo XX...*, Op. cit.; p. 61.

³¹ GARCÍA LABORDA, José María. *La música del siglo XX...*, Op. cit.; p. 119. Aunque en otro lugar añade: *“...Este sentido de acceder al objeto, de fotografiarle y de intentar detenerle en un estado anímico es más difícil de encontrar en el arte musical, del que no se puede excluir el movimiento”*. En Op. cit.; p. 121.

³² SAMSON, Jim. Op. cit.; p. 38.

³³ GARCÍA LABORDA, José María. *La música del siglo XX...*, Op. cit.; p. 130.

³⁴ Pues la tonalidad viene a establecerse en base no solamente al uso de unos determinados acordes sino a la interrelación con que se éstos se organizan. Así pues la tonalidad funcional se basa en ciertas progresiones de acordes que tienen una direccionalidad cadencial. Respecto a la ampliación del concepto de tonalidad dice J. M. García Laborda que consiste *“en una valoración de las armonías y acordes en función de sí mismos y de la potencia colorista que podían prestar a la obra. El acorde se independiza y se aísla de su contexto tonal para prestar un determinado colorido musical a la composición”*. En *La música del siglo XX...*, Op. cit.; p. 126.

creemos que puede dar lugar a confusiones; aunque el maestro puntualiza que su comentario constituye un “*paréntesis*”³⁵ dentro de su discurso, y que su finalidad no es la de ejemplificar un lenguaje atonal a través de la música de Debussy. Ya hemos argumentado en el capítulo anterior las razones por las que conviene tener presente que la decadencia de la tonalidad tradicional fue un fenómeno muy difundido, no limitado ni a una determinada figura musical, ni siquiera a una región geográfica concreta, sino que puede observarse con cierta simultaneidad en diferentes zonas del continente europeo e incluso fuera de éste y sus antecedentes pueden rastrearse sin dificultades desde los años ochenta del siglo XIX.

Continuamos nuestro comentario atendiendo a la siguiente reflexión de nuestro autor: “*Se abre una brecha entre teóricos y compositores. Éstos se distancian cada vez más de las reglas escolásticas. ¿No caerán estas reglas en desuso?. Aprender laboriosamente las disciplinas de escritura para más tarde contradecirlas, en efecto parece paradójico*”.³⁶ Obviamente su comentario alude a la situación de la música en el momento histórico en el que él vivió, concretamente argumenta que en los tratados de armonía convencional se observa un desfase cada vez mayor con la práctica compositiva reinante. Sin embargo, está ampliamente documentado que ese distanciamiento entre teóricos y compositores no es exclusivo del siglo XX sino que ha existido en todas las épocas. En estos términos lo expresa Amando Blanquer en el año 1974: “*El conflicto entre el tratado y la práctica musical ha existido siempre. En cualquier época, medieval, renacentista, clásica, etc., observamos la diferencia que ha mediado entre ambas manifestaciones. Pero las cosas necesariamente han de ser así. La teoría, por sí sola, no puede producir obras de arte. Las normas teóricas no son más que abstracciones extraídas de las obras de arte. El teórico eleva a la categoría de principio todo aquello que encuentra insuperablemente formulado en las partituras. Por eso el compositor no sólo produce obras de arte, además alimenta el código de la técnica*”.³⁷

³⁵ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 14.

³⁶ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 11.

³⁷ BLANQUER, Amando, *Técnica del contrapunto*, Op. cit.; p. 5.

Cuando Falk dice “*Ya no era cuestión de escribir con la única ayuda de los tratados como todavía se podía hacer antes de la revolución debussysta*”,³⁸ quiere destacar precisamente la ausencia de un tratado teórico que aborde de una manera sistemática el aprendizaje y el estudio de la música atonal. Ante la posibilidad de que frente a los nuevos lenguajes no tonales, los tratados tradicionales –y por tanto, el estudio de los idiomas imperantes hasta el momento- se puedan considerar obsoletos, con la consecuente controversia que ello podría generar a nivel de instituciones y metodologías docentes, el maestro observa que: “... pronto se dieron cuenta de que estas reglas constituían siempre una base sólida e indispensable, al mismo tiempo que una gimnasia excelente. Los tratados de armonía jugaron desde entonces el papel de los tratados de contrapunto para los músicos del siglo XIX”.³⁹ ¿Quiere ello significar que la función de los tratados de contrapunto en el siglo XIX corre pareja a la de los tratados de armonía tradicional en el XX?. Pero, ¿de qué forma?. ¿De qué manera se justifica el arduo aprendizaje en un medio estilístico que no se corresponde con la realidad musical actual?. Resulta dudosa la capacidad de convicción de los argumentos que presenta Falk, especialmente llama la atención el énfasis que pone reiteradamente en diferentes puntos de su escrito, en la vertiente acrobática del compositor o del aspirante a compositor. A pesar del declive sufrido por las estructuras contrapuntísticas en la música del romanticismo (e incluso el descrédito, como se ha comentado en el capítulo anterior) los tratados de contrapunto convencional siguieron constituyendo una de las bases primordiales en la formación de los compositores del ochocientos y del novecientos.⁴⁰ Volviendo a las premisas que sustentan el pensamiento romántico, el repudio a la extrema constricción de formas cerradas como la fuga se nos revela como inherente a esa ideología. De hecho, el desprestigio sufrido por la fuga llevó a varios compositores románticos a utilizar esta forma como elemento burlesco.⁴¹ El uso del término “gimnasia” para referirse al aprendizaje de arte contrapuntístico parece una reminiscencia de esa valoración romántica peyorativa del contrapunto (concepto

³⁸ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p.11.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Precisamente a este hecho debe referirse Falk cuando afirma que aunque los tratados de armonía se ajustaran “...casi exactamente a la escritura en vigor, [ello] no impedía el estudio del contrapunto y la fuga efectuados como gimnasia únicamente...”. Ibid.

⁴¹ “...Por ejemplo, Hugh Macdonald observa que “Berlioz consideraba que las formas contrapuntísticas estrictas eran mecánicas e inexpressivas. Parodió el estilo de fuga de Haendel y Cherubini en “La condenación de Fausto” y “Beatriz y Benedicto”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 340, citando a Macdonald, Hugh: “Berlioz, (Louis-) Hector”, en Stanley Sadie (editor): *The New Grove Dictionary*, 2:599. Añade en una nota al pie: “Wagner y Strauss también emplearon la fuga para parodiar lo artificial y académico: el primero, en la obertura de “Los maestros cantores de Nuremberg”; el segundo, en “Así habló Zaratustra”.

vinculado en estas circunstancias, al contrapunto escolástico casi en calidad de sinónimos) como un material de segunda categoría dentro de los múltiples prismas que afronta el conocimiento del arte musical. Queremos pensar que lo que Falk menciona como gimnasia es en realidad, la necesaria formación y el conocimiento profundo por parte del compositor del pasado histórico musical, cuyo legado solamente podrá ampliar si dicha premisa se cumple.⁴²

También Salzer y Shachter formulan en el prefacio de su tratado de contrapunto una pregunta similar a la de Falk:⁴³ “¿Por qué ha de ser necesario dedicar tiempo y esfuerzo a aprender los principios de un lenguaje musical que ya no emplea casi ningún compositor?”.⁴⁴ Su respuesta se refiere al estudio del sistema tonal pero en realidad puede hacerse extensivo a la música de cualquier época histórica: “El lenguaje tonal de épocas pasadas podría considerarse muerto del mismo modo que decimos que el latín es una lengua muerta. (...) Sin embargo, la música de épocas pasadas está lejos de estar muerta. Sigue viva, en primer lugar por la interacción entre el intérprete y el oyente con capacidad para sentir. Siempre hay, además, un considerable número de jóvenes intérpretes deseosos de profundizar sobre esta música que al fin y al cabo constituye la mayor parte de su repertorio. Por añadidura, esta música continúa teniendo un sentido para aquellos compositores que admiten que un entendimiento de su mecanismo interno puede ser de inestimable ayuda a la hora de adquirir cierto oficio, sin tener en cuenta su modo de expresión particular. Algunos de ellos tratan de establecer sus propias conexiones con épocas pasadas y creen que algunos aspectos de música anterior podrían resurgir transformados en un lenguaje musical aún por conocer”.⁴⁵

Falk cree firmemente en la necesidad del tratado, es decir, en la necesidad de la codificación para su aplicación en la docencia. Y el hecho de que el maestro no se

⁴² “Nadie que no tenga un profundo conocimiento de los mecanismos lingüísticos de la música tonal puede pretender aportar nada que vaya más allá. (...) Y lo mismo cabe decir de quien no conozca los sistemas codificados de la música atonal (contrapunto atonal, dodecafonía, otros serialismos...)”. LARRAÑAGA, Patxi, J. “Espacios para la Música” en *Cuadernos de Veruela* nº 3, Op. cit.; p. 148.

⁴³ “Se abre una brecha entre teóricos y compositores. Éstos se distancian cada vez más de las reglas escolásticas. ¿No caerán estas reglas en desuso?”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p.11.

⁴⁴ SALZER, Felix y SHACHTER, Carl. Op. cit.; en “Prefacio”; p. IX.

⁴⁵ Ibid.

adentre en los pormenores de la aparente antinomia (recordamos que hay que situarse en el momento histórico en que Falk redacta estas palabras) no se debe a que él minimice el conflicto o a que lo sienta ajeno (muy al contrario, pues estaba en pleno auge) sino porque, según nuestra opinión, prima por encima de todo su ideal de reconciliación entre teoría y práctica musical⁴⁶ que sobreviene el verdadero motor para la elaboración de este libro. Así el maestro va perfilando el objetivo principal que persigue su tratado: presentar un material de talante pedagógico que permita tanto al profesor como al alumno afrontar el estudio del contrapunto en un idioma no tonal. *“En lo que nos concierne, no tenemos la pretensión de haber inventado un nuevo sistema musical -en una época donde se reclama de nuevo novedades a cualquier precio-⁴⁷ sino solamente tener codificada la música atonal a través de reglas precisas, que abre a nuestro arte horizontes nuevos. El estudiante de música, el compositor, atraídos por esa forma, deben encontrar a través de este tratado la posibilidad de escribir desde una técnica precisa, dejando de lado todo empirismo pero sin hacer daño a la libertad de pensamiento musical. Los tratados de contrapunto en el Renacimiento y los tratados de armonía en la Restauración no son otra cosa...”*⁴⁸ Y añade en otro punto, casi al final de la introducción: *“Esperamos que estas disciplinas permitan la eclosión de obras originales y sólidamente escritas”*⁴⁹ con lo cual, Falk apunta a la unidad y coherencia estilística como premisa indispensable para la creación de verdaderas obras de arte, mientras que en la frase que transcribimos a continuación vuelve a demostrar su rechazo por la música escrita en periodos de experimentación: *“Es cierto que la enseñanza debe estar basada primero sobre el pasado, porque de otra forma es muy difícil determinar una técnica en continua y rápida evolución... Pensamos sin embargo que es posible, cuando el alumno está a nivel de armonía superior, lanzar las bases de estas formas nuevas con el fin de suprimir un empirismo censurable”*⁵⁰ ¿Cuáles son las bases para la escritura de estas formas nuevas en estilo atonal, que permitirán al alumno adiestrarse en los nuevos lenguajes a través de un método específico?. Falk se dispone a

⁴⁶ *“Esperamos que estas disciplinas permitan la eclosión de obras originales y sólidamente escritas, y también por su identidad misma con la composición, que se puedan poner de acuerdo teoría y práctica por el bien de la Música”*. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 16.

⁴⁷ Mucho podríamos extendernos en esta característica del afán por la originalidad que ha dominado la música del siglo XX y cuyas raíces se hallan también en la filosofía romántica, en el protagonismo del artista individual, diferente e irreplicable. Falk se posiciona advirtiendo sobre la nocividad del exceso de empirismo y del afán de novedad a toda costa, en la misma línea que años más tarde lo hiciera Nattiez (NATTIEZ, Jean J. *Le combat de Chronos et d’Orphée*, Paris, 1993).

⁴⁸ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 14.

⁴⁹ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 16.

⁵⁰ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 12.

presentarlas en este tratado de una manera concisa, metódica y clarificadora; y nosotros nos adentraremos en su análisis en la segunda parte de este capítulo.

Además, la última cita que acabamos de transcribir continúa de una forma absolutamente reveladora pues, refiriéndose a la conveniencia de lanzar las bases de estas nuevas formas, es decir, a la oportunidad del tratado, escribe: *“quizá más por los profesores y la enseñanza musical en general que por los alumnos, que frecuentemente llegan a “arreglárselas” solos... especialmente en la lectura de partituras modernas”*.⁵¹ Entendemos que Falk está aludiendo a la dispensabilidad del tratado, pues el alumno con talento puede llegar a sacar conclusiones por sí solo con la lectura y análisis de las partituras modernas. Nos dice Falk que el tratado va dirigido en gran medida a los profesores que, en su labor pedagógica, necesitan unas tácticas que regularicen una metodología de los contenidos a enseñar. En este contexto entendemos que esa codificación responde al resultado del más alto porcentaje de probabilidades hallado en las partituras pero que a su vez obvia las peculiaridades y por tanto, en este sentido es incompleto y nunca podrá sustituir a la lectura y análisis directo de la partitura. Es evidente, sin embargo, que Falk cree en la efectividad de esta codificación en un tratado porque aunque incompleta por definición, cumple dos funciones: una a corto plazo, como material pedagógico de uso en instituciones docentes; y otra a más largo plazo: la posibilidad que esta codificación realimente nuevas fuentes de innovación, progreso o, simplemente, evolución en los compositores del mañana.

Al tratarse de música atonal la referencia a Arnold Schoenberg era obligada. Falk menciona a la escuela de Viena y al dodecafonismo como método compositivo que rompe definitivamente cualquier tipo de ligazón con la estructura tonal -aunque son muchos los estudiosos que han demostrado que la música de Schoenberg sigue firmemente vinculada a la tradición desde múltiples ángulos, dándole así la razón al propio compositor.⁵² Por ello consideramos más adecuado referirnos al dodecafonismo

⁵¹ Ibid.

⁵² *“Los compositores europeos han destinado mucho tiempo y energía a demostrar que lo radicalmente nuevo –es decir, la atonalidad y la técnica dodecafónica- era un desarrollo más, legítimo y lógico de los valores tradicionales. Schoenberg, en cuya naturaleza los rasgos conservadores siempre habían sido muy poderosos, e incluso adquirieron una mayor preponderancia con la edad, sirvió como modelo en este*

serial como un método que abandona los componentes esenciales de la armonía tonal, o tal y como lo hallamos expresado en el texto: “...*tónica, dominante, subdominante y la atracción de la sensible, son suprimidos*”.⁵³ Falk finalmente llega al argumento central: “*Aún rindiendo homenaje al maestro vienés y a sus grandes discípulos Alban Berg y Anton Webern, no pensamos que la serie sea indispensable para asegurar la unidad de este estilo*”.⁵⁴ El maestro define el dodecafonismo vienés como un estilo atonal serial y denomina al que él mismo propone como “atonal integral” asegurando que “*después de numerosos intentos y muchas observaciones no sólo de nuestras propias obras, sino también de numerosas composiciones contemporáneas, creemos haber reencontrado las disciplinas que deben asegurar la homogeneidad de este estilo*”.⁵⁵

Para Falk lo que determina el estilo musical es el modo que se utilice. Así los modos medievales, la bimodalidad clásica, los modos árabes, chinos o hindúes...; todos y cada uno de ellos genera unos mecanismos de uso que se reflejan en los tratados mediante reglas específicas. Reglas, por otro lado, aplicables única y exclusivamente en cada variedad estilística en cuestión. Con este motivo, Falk remarca de nuevo la importancia de conservar la unidad del estilo utilizado al componer, para así evitar la disparidad.⁵⁶ De esta misma manera “*La música atonal con su modo de doce sonidos, tiene también su estilo y debe tener sus disciplinas. Conviene preservar su unidad, y si se vuelve a la tonalidad, la transición debe efectuarse tomando las precauciones que indiquemos en su momento con el fin de evitar malas mezclas de estilos*”.⁵⁷

Por tanto, los recursos que caracterizan un estilo concreto pueden resultar, y de hecho resultan, punibles en otro. Recordemos que desde los comienzos de esta introducción Falk ha destacado la necesidad de codificación en los diferentes estilos musicales, remarcando su existencia en los diversos períodos histórico-estilísticos. Al

aspecto”. KRENEK, Ernst (translation: HARRAN, Don). “America's Influence on Its Émigré Composers”, Op. cit.; p. 114.

⁵³ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 13.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 14. Aunque, como se verá, no llegarán a concretarse cuáles deben ser esas “precauciones” a tomar en la mezcla de estilos tonal-atonal.

mismo tiempo el maestro llamaba nuestra atención sobre las reglas que estipulan los tratados de escritura musical y advertía que no tienen validez absoluta sino que atienden a estilos concretos y que, por lo tanto, quedan supeditadas al estilo de escritura en el que se trabaje. Con ello Falk nos sitúa en posición de relativizar cualquier tratado y cualquier normativa que en él se estipule, pues dichas reglas sólo serán útiles dentro de las constricciones de un estilo concreto. Los preceptos que para un determinado estilo serán censurables pueden resultar óptimos en otro y, en un contexto musical dado, son precisamente las mezclas descuidadas de estilos lo que a menudo provoca en nuestra percepción un efecto de inadecuación o aparente error.⁵⁸ Proclamando la no universalidad de ninguna normativa, Falk nos enseña a relativizar cualquier regla que se extraiga de su contexto estilístico pues, lo que puede resultar óptimo en unas determinadas circunstancias, será punible en otras.⁵⁹ Así pues, el tratado representa una codificación teórico-técnica destinada a la enseñanza. Si se atiende a esta función como primordial, resulta inevitable observar un cierto grado de artificialidad en los métodos didácticos que suele ser directamente proporcional al grado de simplificación que presenten; entendiendo por simplificación, nada que tenga que ver con el concepto de sencillo sino más bien con los límites que se establezcan a la acción del estudiante que, a su vez, son inversamente proporcionales a una realidad siempre plural. Falk concibe el tratado fundamentalmente como material didáctico de apoyo al profesor y, como tal, dirigido incluso más a este último en su labor docente que al alumno en su proceso de aprendizaje y formación.

Aunque el título del tratado no observe la palabra contrapunto, Falk utiliza el término desde las primeras líneas de su introducción refiriéndose a las primeras composiciones polifónicas de la Edad Media⁶⁰ y con posterioridad remarca la importancia de las texturas contrapuntísticas en la música del siglo XX en general y

⁵⁸ “Por otra parte –y esto es un hecho curioso–, son las vueltas al tonalismo las que dentro de una música regularmente atonal, aparecen como duras y planas, sobre todo si se emplean acordes de una gran precisión tonal como las séptimas y novenas de dominante, o las cuartas y sextas sobre los buenos grados”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 13.

⁵⁹ “...los tratados prohíben tan rigurosamente las quintas consecutivas y las falsas relaciones [se refiere obviamente al sistema tonal], por el contrario excelentes en otros estilos”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 14.

⁶⁰ “...hacia el año 800, (...) se hicieron los primeros ensayos de superposición de voces con diferentes intervalos. Estos fueron el Organum y la Diaphonia, codificados en el siglo XI por reglas muy precisas; después el Fabordón, donde las sucesiones armónicas de cuartas y de quintas impuestas por las formas primitivas, fueron reemplazadas por aquellas de terceras y de sextas”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 9.

concretamente en la música atonal de la siguiente manera: “Entre las formas de la música atonal que describiremos en esta obra, una de las más características es la que llamamos forma puramente contrapuntística. Ésta realiza uno de los fines de esta música: permitir una clara concepción de las diferentes líneas melódicas superpuestas. Para esto, es preciso suprimir toda noción de acorde tonal o de acorde disonante⁶¹ cuyo origen se sobreentienda fácilmente, con el fin de no volver al tonalismo. Por otra parte, el acorde clasificado aumenta la percepción armónica que llamamos ‘vertical’, mientras que la escritura atonal se esfuerza por aumentar la percepción melódica, es decir ‘horizontal’”.⁶² A pesar de este claro posicionamiento a favor de la forma contrapuntística como la genuinamente atonal, veremos que además de ésta, Falk expondrá en su tratado otras formas que varían desde una textura completamente homofónica hasta la contrapuntística propiamente dicha. Aunque no es esta exposición de diferentes texturas lo realmente chocante ni siquiera que, por supuesto, en algunas de ellas la percepción armónica sea inevitable sino que nuestro análisis revelará claras asociaciones con la tonalidad en esos complejos verticales.

Del apartado final de la introducción, donde especifica que los ejercicios propuestos en el libro son verdaderos trabajos de composición, queremos destacar la siguiente advertencia del maestro: “Pero no nos equivoquemos, esta escritura es muy difícil, y contrariamente a lo que se podría creer, la menor falta se capta, al menos tanto como en la música tonal. En todo caso mucho más que en las obras de estilo incierto, donde es a veces muy complicado percibir los errores...”.⁶³ Son precisamente las severas constricciones de este tipo de escritura contrapuntística, las que llevan al maestro a creer en la validez del sistema atonal.⁶⁴

La introducción finaliza con un agradecimiento a la editorial Leduc por su objetividad y criterio a la hora de publicar obras de la más variada índole, “Haciendo abstracción de todo partido tomado desde la estética, de todo prejuicio, y fuera incluso

⁶¹ Por “acorde disonante” se entiende cualquier complejo vertical que escapa a las categorías fijadas. Ver Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1.

⁶² FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; pp.14-5.

⁶³ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p.15.

⁶⁴ “Esta precisión indispensable en el estilo atonal, nos incita a creer en esta música y en la eficacia de su técnica”. Ibid.

*de sus preferencias personales, no han querido considerar más que la absoluta necesidad de estudiar la evolución musical actual y concretar los modos de expresión de las obras contemporáneas”.*⁶⁵

IV.1.2. DESCRIPCIÓN TÉCNICA

Tras esta extensa introducción, los distintos apartados del libro se suceden sin verse englobados en algún tipo de organización mayor como pudieran ser capítulos que delimitaran las diferentes partes del libro. Consideramos que en lo que se refiere a contenidos, el tratado puede dividirse en tres partes. La primera de ellas nos introduce en las reglas generales de la técnica atonal; la segunda expone las diferentes formas de la escritura atonal, profundizando y ampliando las reglas tratadas en la primera parte del libro; y la tercera y última parte de libro trata diversos aspectos de la composición en estilo atonal difícilmente clasificables bajo un denominador común, pero que coinciden en su carácter y en su conjunto formando un bloque como si se tratase de un epílogo. He aquí la clasificación que sugerimos englobando los diferentes puntos del índice propuesto por el autor:

Primera parte:

CONSIDERACIONES GENERALES (Nº 1 al 9)⁶⁶

REGLAS (establece 20 reglas)

PARTICULARIDADES (Nº 10 al 14)

ESCRITURA ATONAL RIGUROSA (Nº 15 al 17)

ACENTOS (Nº 18)

Segunda parte:

FORMAS DE ESCRITURA ATONAL (Nº 19)

FORMA CONTRAPUNTÍSTICA (Nº 20 y 21)

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ La numeración es la que aparece en el tratado de Falk.

- Contrapunto a dos partes (Nº 22 al 27)
- Contrapunto a tres partes (Nº 28 al 33)
- Contrapunto a cuatro partes (Nº 34 al 41)

CONTRAPUNTO RÍTMICO NOTA CONTRA NOTA (Nº 42 al 48)

CANTO ARMONIZADO (Nº 49 Al 53)

CANTO ARMONIZADO Y CONTRAPUNTEADO (Nº 54 al 56)

PARTE LIBRE INTEGRADA EN UNA DE LAS FORMAS PRECEDENTES
(Nº 57 al 61)

Tercera parte:

COMPOSICIÓN ATONAL (Nº 62 y 63)

MEZCLA DE ATONALISMO Y TONALISMO (Nº 64 al 68)

ESTUDIO DE LA TÉCNICA ATONAL (Nº 69)

ACORDE PANTONAL (Nº 70 al 75)

MONODIA ATONAL (Nº 76 y 77)

ESCRITURA ORQUESTAL (Nº 78 al 84)

En los dos primeros puntos del libro se nos ratifica que el modo utilizado en la música atonal es el que queda configurado por los doce sonidos de la escala temperada. La notación que se utilice para las cinco notas alteradas de este modo, o sea DO#-RE^b; RE#-MI^b; FA#-SOL^b; SOL#-LA^b y LA#-SI^b, es indistinta pero a la hora de seleccionar uno u otro de los dos miembros del par, prevalecerán aquellas alteraciones que faciliten la lectura. Aunque en este punto Falk no incluye ningún ejemplo, creemos que podemos remitir al lector a la regla nº 2, donde, indirectamente vuelve a referirse a esta cuestión. En la mencionada regla se acepta la enarmonía “*a condición de no contraer la línea melódica*”.⁶⁷ Se está refiriendo a una cuestión puramente visual que facilita la lectura al intérprete apelando precisamente a su formación estructurada en base al sistema tonal y por la que un giro melódico del tipo:

⁶⁷ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 18.

EJEMPLO F.1:⁶⁸



No lo escribiríamos de la siguiente manera:

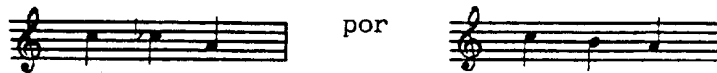
EJEMPLO F.2:



Ahora bien, el ejemplo que utiliza Falk para ilustrar este punto precisa un comentario. El ejemplo es el siguiente:

EJEMPLO F.3:⁶⁹

Pero no se debería escribir:



Del cual Falk apunta: “*Este sinsentido melódico no será percibido por el oído, y el efecto de neutralización que debe producir la contrapartida atonal⁷⁰ no se produciría*”.⁷¹

⁶⁸ En su tratado, Falk no numera los ejemplos que va aportando.

⁶⁹ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 18.

⁷⁰ En la regla n° 1 se explicará el concepto de contrapartida atonal.

⁷¹ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 18.

En primer lugar queremos remarcar que los pares enarmónicos no mencionados anteriormente (entre los que se incluye el que utiliza Falk en su ejemplo: DO_b-SI) no tienen razón de ser en un contexto atonal pues toda su significación quedaba enmarcada, y agotada, dentro de una tonalidad concreta y de su correspondiente escala de siete sonidos. Intentaremos explicarnos a través de un ejemplo: en la tonalidad de Do mayor, el séptimo grado de la escala es la nota SI, que en ningún caso será sustituible por su enarmónico DO_b pues ello despojaría de todo significado a cualquier música escrita en este sistema.

Este sinsentido melódico (o armónico) al que Falk se refiere no tiene nada que ver con el oído (pues en una afinación temperada el DO_b y el SI corresponden exactamente a la misma altura sonora),⁷² sino que sólo atañe a cuestiones de escritura y de lectura como ya hemos explicado. El sinsentido se crea desde el punto de vista de la comprensión de la partitura escrita pero el resultado sonoro no se ve afectado en lo más mínimo. Queda pues fuera de lugar el comentario sobre la neutralización de la contrapartida atonal pues, obviamente, sí se produciría aunque la escritura del fragmento fuera inadecuada.

Retomamos el tercer punto del tratado donde Falk nos presenta los intervalos que constituyen la base armónica de este sistema. Son, por orden de importancia: la séptima mayor, como intervalo principal sobre el cual “*todo el sistema reposa*”;⁷³ le siguen la novena menor, la cuarta aumentada (o quinta disminuida), y como elementos secundarios la séptima menor y la novena mayor.

Al mencionar la séptima mayor como “*el intervalo preferido por la música atonal*”,⁷⁴ Falk añade en una nota al pie que dice: “*Como en la música tonal es el intervalo de tercera y su inversión la sexta*”.⁷⁵ Esta comparación nos corrobora lo que ya hemos anticipado en el capítulo anterior respecto al hecho de que la música atonal

⁷² Salvo la diferencia existente en los instrumentos de afinación libre, como la cuerda por ejemplo.

⁷³ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 17.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid.

nace de la negación de lo anterior, o sea, de una voluntaria inversión de la jerarquía propuesta por el sistema tonal. La nueva técnica establece como sus bases los contrarios a lo prevaleciente en la música tonal, pues en esta última, las séptimas y novenas eran consideradas disonancias y como tales requerían una preparación y una resolución,⁷⁶ algo similar a lo que ocurría con la quinta disminuida aunque en otras condiciones. En los análisis realizados en este capítulo veremos cómo se realiza esta inversión interválica; es decir, de qué manera llevaremos a cabo aquí un tratamiento de las terceras y las sextas parejo al tratamiento que el sistema tonal clásico hacía de los intervalos disonantes (séptimas, novenas) y viceversa: cómo estos últimos ocuparán el lugar que antaño pertenecía a los primeros.

Respecto al intervalo de segunda menor, Falk informa que sólo podrá ser empleada en “*tiempos no acentuados*”, pues “*no constituye un elemento de base porque destruye el equilibrio sonoro tan importante en esta música*”.⁷⁷ Podemos encontrar la razón de esto en el punto 14 donde, al apelar al equilibrio de las voces, escribe: “*El estilo atonal exige la mayor equidistancia posible de las voces con el fin de poder separar claramente cada voz y asegurar una sonoridad plena, no atropellada por los intervalos armónicos demasiado estrechos. Esta es la razón por la que la segunda menor acentuada está prohibida*”.⁷⁸ Falk incidirá en la no procedencia del uso de la segunda menor en diversos puntos del tratado que mencionaremos en su debido momento.

Aunque ciertamente nos hallamos todavía en un estadio muy prematuro de nuestro análisis, creemos que éste es un buen momento para afrontar uno de los primeros conflictos con los que nos vamos a encontrar. Nos estamos refiriendo al hecho de acotar, desde el punto de vista práctico, el significado que para Falk tiene el concepto de “*tiempos acentuados*”, puesto que será utilizado profusamente a lo largo de todo el tratado.

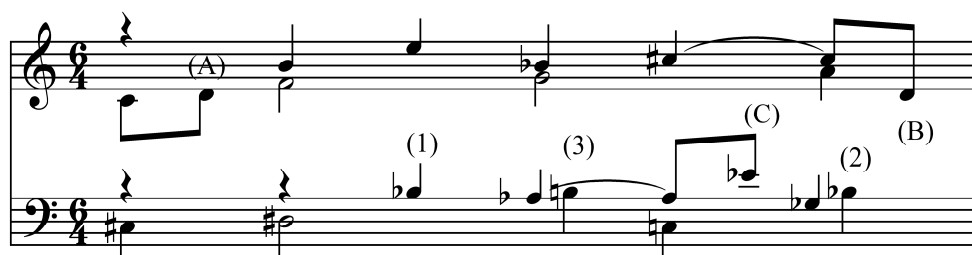
⁷⁶ En el caso de Charles Seeger podremos comprobar que parte abiertamente de esta “inversión de valores” y entonces nos habla de la “preparación y resolución de la consonancia”. Véase el punto IV.3.

⁷⁷ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 17.

⁷⁸ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 25.

Aunque entendamos que cualquier tiempo del compás independientemente de su ubicación pueda resultar un tiempo acentuado en base a un determinado fraseo melódico-armónico, creemos que éste no es el significado que aquí se le debe otorgar. En nuestra opinión, la ambigüedad del término se mantiene hasta bien entrado el tratado y habrá que esperar al ejemplo del punto 17 para verificar que cuando Falk dice “tiempos no acentuados” se está refiriendo a las fracciones de tiempo débiles de un compás, sea éste cual sea. E inversamente: las partes acentuadas son todas las fracciones fuertes de los tiempos. Transcribimos el ejemplo, junto con los comentarios explicativos del autor para corroborarlo.

EJEMPLO F.4:⁷⁹



(A) RE en el alto
 (B) RE en el soprano

} No acentuadas. Posibles gracias a (C) MIb (RE#) en el tenor

(1) SIb en el tenor
 (2) SIb en el bajo

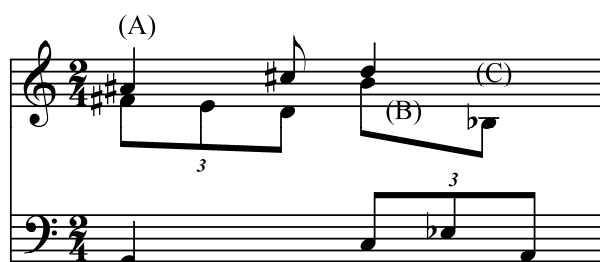
} Acentuadas. Posibles gracias a (3) en el bajo

⁷⁹ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 26.

Nos disponemos a examinar las veinte reglas, sin olvidar que muchas de ellas se hallan pormenorizadas en la segunda parte del libro, como ya se ha anunciado. Nuestra intención es interrelacionar unas y otras partes del tratado que se refieran a un mismo aspecto para así conseguir la visión más amplia y completa posible. Es por ello que, en nuestro análisis, no siempre seguiremos el orden de presentación de puntos que propone el libro.

La primera regla introduce el concepto de contrapartida atonal. Desde el punto de vista teórico, cada nota puede tener dos contrapartidas atonales: la nota que se halla un semitono por encima de ella y la que está un semitono por debajo. Así por ejemplo, la nota FA# podrá neutralizarse con un SOL o un FA natural. Para la neutralización pueden utilizarse cualquiera de los dos pares enarmónicos, como ya hemos comentado con anterioridad ejemplificando aspectos adyacentes al presente (regla nº 2). En nuestro discurso musical atonal, no podrá repetirse ninguna altura sonora (entendemos por ello, cualquier nota sin referencia a la octava o el registro en que aparece) mientras que su contrapartida atonal no aparezca en cualquier voz y en cualquier octava.

EJEMPLO F.5:⁸⁰



(A) LA# tomado como Sib

(B) Contrapartida atonal del Sib permitiendo la repetición de esa nota en (C)

Para que la neutralización sea efectiva la duración de la contrapartida atonal debe ser, al menos, la misma que la nota a neutralizar, pero si la contrapartida atonal se

⁸⁰ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 18.

encuentra en un tiempo acentuado, resultará suficiente que su duración sea la mitad del valor de la nota que neutraliza (regla nº 3).

La contrapartida atonal es la táctica que utiliza Falk para asegurar la homogeneidad del estilo, ya que el predominio de un sonido por encima de los otros (provocado por su repetición), crearía algún tipo de preponderancia, de jerarquía, que nuestro oído se apresuraría a asociar con la tonalidad. Más adelante se debatirán las diversas precauciones que deben tomarse frente a la repetición y volveremos sobre la cuestión de la repetición o duplicación de un sonido junto con la vinculación a la tonalidad que de ello se hizo en diversos momentos de la evolución de los lenguajes atonales.

Pasamos a la regla nº 5: en el caso de que una nota se repita a la misma altura pero en voces diferentes habrá que tener ciertas precauciones dependiendo del caso.

Caso a) Si ambas se hallan sobre tiempos acentuados tendrán que estar separadas por un mínimo de dos compases.⁸¹

Caso b) Si se hallan en tiempos acentuados y separadas por menos de dos compases, será necesario que la contrapartida atonal se realice a la misma altura (se refiere a la misma octava) sobre un tiempo acentuado en cualquier voz.

Pero esta última regla se refiere a la escritura atonal no rigurosa según se desprende del punto 15 del libro donde se revisa estrictamente la normativa previamente establecida, pues en la escritura atonal rigurosa la repetición de una nota en la misma octava a una distancia inferior de dos compases, no está admitida incluso no estando las

⁸¹ Llama la atención la referencia al compás en términos tan escasos que no hacen sino restar eficiencia al sistema. Y la nota al pie que dice: "*Los compases a 5/4 y 7/4 se cuentan como dos compases.*", (FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p.20), no viene a solucionar el problema pues cabría aún preguntarse si las medidas 4/4 y 2/4 cuentan por igual siendo una el doble que la otra. Esto sin entrar en la posibilidad, nada excepcional por otra parte (es más, muy habitual en la música de principios del XX), de que la música observe cambios de compás con cierta frecuencia.

notas acentuadas, a no ser que se realice la contrapartida atonal en la misma octava. (Ver ejemplo F.5).

En general, y si exceptuamos un caso como el precedente, Falk no hace una delimitación clara entre la escritura rigurosa o no rigurosa. En el punto 16 escribe: “*En principio, la escritura atonal rigurosa sólo se aplica en los ejercicios a título de gimnasia,⁸² porque presenta serios problemas de realización,⁸³ y este mismo hecho, permite adquirir una gran soltura. En composición, la regla 5 basta*”.⁸⁴ Sin embargo, el maestro alentará el entrenamiento a base de ejercicios en estilo riguroso, tal como puede observarse en los trabajos que propone tras cada nueva exposición. Por otro lado no vemos la manera de conjugar esta diversificación entre tácticas rigurosas y no rigurosas con sus reiteradas aseveraciones sobre la no distinción entre el trabajo de corte escolástico que él propone y la composición. Así, en un punto más avanzado del texto, cuando el alumno ya habrá realizado un considerable número del total de ejercicios propuestos por el autor, éste escribe: “*Precisemos que no hay absolutamente ninguna diferencia de escritura entre los ejercicios y la composición, lo que quiere decir que los ejercicios que se habrán hecho son verdaderas pequeñas composiciones atonales*”.⁸⁵

Una última nota sobre la repetición la hallamos en la regla nº 9, donde se permite repetir una misma nota “*en el caso de intención rítmica muy característica. Entonces se considera como nota tenida*”.⁸⁶ (Obsérvese que en esta ocasión se trata de la reiteración sobre una misma nota realizada por una misma voz, mientras que en el caso anterior la repetición era realizada por dos voces diferentes). En cualquier caso, Falk aconseja no abusar de estas repeticiones.

⁸² Ya se ha comentado ampliamente el uso que el maestro hace de esta terminología en los comentarios a la introducción del tratado.

⁸³ En una nota al pie de esa misma página, incluso admite que en ciertos ejercicios el estilo riguroso no es aplicable.

⁸⁴ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 25.

⁸⁵ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 43.

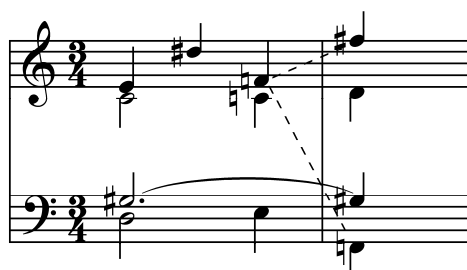
⁸⁶ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 21.

Tras esta digresión podemos reanudar nuestro análisis en la regla nº 4 donde nos presenta la contrapartida atonal simultánea; o sea, cuando una nota es emitida al mismo tiempo que su contrapartida atonal. Puesto que en estos casos se neutralizan mutuamente, cualquiera de las dos notas podrá sonar de nuevo en las siguientes circunstancias:

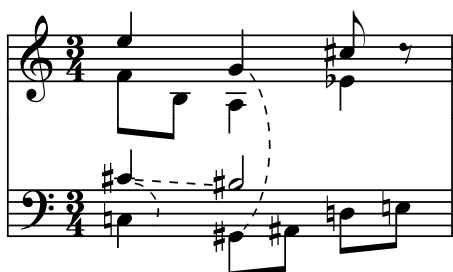
Caso a) Si la repetición se efectúa separada de la contrapartida atonal simultánea por un mínimo de un tiempo.

Caso b) La exigencia de ese tiempo intermediario se hace innecesaria cuando la nota repetida tiene también su contrapartida atonal (ejemplo F.6a) o, mejor aún, se emite juntamente con la contrapartida atonal simultánea de otro par cualquiera de notas siempre que dicho par se presente entre partes extremas (ejemplo F.6b). (Obviamente estamos hablando de una textura a tres o más voces).

EJEMPLO F.6a:⁸⁷



EJEMPLO F.6b:



⁸⁷ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 19.

Éste es uno de los momentos en que Falk nos recuerda la prohibición de la segunda menor armónica, pues la contrapartida atonal simultánea deberá estar a distancia de séptima mayor o novena menor.

Las reglas n^{os} 6, 7, 8, 10 y 16 tratan sobre el uso de intervalos verticales, es decir, armónicos. Todas ellas se estudiarán en profundidad al tratar el contrapunto a tres y cuatro voces en la segunda parte del libro, pues vienen a completar las reglas que allá se estipulan. Aquí intentaremos, a modo de introducción, dar una sucinta visión de los vetos más generales que, como se observará, se establecen tratando de evitar complejos verticales que puedan sugerir al oído acordes clasificados en la armonía tradicional.

La primera de ellas dice: *“No se puede escribir ningún acorde clasificado, ni alterado, ni acorde disonante cuyo origen se sobreentiende fácilmente, ya sea por enarmonía o en partes acentuadas o no acentuadas”*.⁸⁸ A la luz de los ejemplos con que el maestro ilustra este apartado, creemos que se refiere a acordes que en la armonía tonal están clasificados como alguno de los cuatro tipos de tríadas o bien, a los acordes de cuatro y cinco sonidos que, de nuevo en un contexto tonal, adoptan una función de dominante; ya que como después demostraremos a través del análisis de ejemplos posteriores en el libro, concretamente a cuatro voces, se ratifica el uso de acordes alterados, entendiendo por ellos, acordes clasificados en la armonía funcional a los que se altera alguno de sus sonidos constituyentes en un semitono ascendente o descendente. Estos acordes, que ciertamente mantienen una determinada función en un contexto tonal dependiendo de las armonías que les precedan y/o sigan, extraídos de ese ámbito pierden su funcionalidad. Pensamos que Falk no se está refiriendo a este último tipo de acordes sino que, cuando escribe “alterado” nos advierte de que aunque su escritura no sea la habitual por el uso de enarmonías, debemos asegurarnos de que auditivamente no resulten acordes clasificados. Observamos que los casos que sirven de ejemplo a este apartado resultan, respectivamente, una novena con función de dominante y una tríada menor.⁸⁹ Ampliaremos este punto al hablar del contrapunto a tres y cuatro voces.

⁸⁸ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 20.

⁸⁹ Ver Ibid.

La regla nº 7 es especialmente importante pues en ella se proscribe el intervalo armónico de octava (o unísono) en todos los casos excepto uno: cuando una parte libre melódica se integre al conjunto atonal reforzando alguna de sus líneas. Este último caso se estudia en una de las formas de escritura atonal propuestas por Falk, concretamente entre los puntos 57 y 61 del tratado. En la prohibición del intervalo de octava hallamos de nuevo una voluntad de contrariar al sistema tonal, pues, al reforzar verticalmente un sonido, se temía que pudiera polarizar fuertemente la armonía. Aquí nos estamos refiriendo a una duplicación en vertical de un sonido pues ya se han establecido medidas para evitar la repetición de un sonido (sea al unísono o a otra octava) mediante el dispositivo de la contrapartida atonal. Está claro que en una textura polifónica la elección de una altura sonora u otra está fuertemente condicionada por consideraciones de tipo vertical, es decir, acórdico y como iremos constatando la evitación de la duplicación de un sonido, o sea, la no duplicación a la octava, se manifiesta sistemática en el atonalismo de Falk.⁹⁰

Siguiendo con esta cuestión, observamos que tampoco es practicable el salto melódico de octava exceptuando el caso que nos presenta la regla nº 11, a saber: cuando aparezca “*con las dos contrapartidas atonales (séptima mayor y novena menor) en la misma voz y seguidas*”.⁹¹

EJEMPLO F.7:⁹²



⁹⁰ A excepción hecha del integrar una parte libre en la textura, según se observa en la última de las “formas de escritura atonal” estipuladas por Falk en su tratado.

⁹¹ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 22.

⁹² Ibid.

Vemos que la contrapartida atonal se afianza como el dispositivo que nos servirá para contrarrestar señuelos tonales, disfrazándolos por medio de la intrusión de la interválica dominante. En este punto, el autor reitera que la segunda menor armónica sólo puede usarse en parte no acentuada.

Las reglas n^{os} 8 y 10 se tratarán cuando analicemos las normas para el contrapunto a tres voces de la segunda parte del tratado por su estrecho paralelismo con la primera de las reglas que allá se citan. Por los mismos motivos reservamos los comentarios sobre la regla n^o 16 al tratar el contrapunto a cuatro voces.

Las reglas n^{os} 11, 12, 13, 14, 19 y 20 hacen referencia al tratamiento de los giros melódicos. En la última de ellas se nos recomienda el uso de los intervalos melódicos de séptima mayor, novena menor y cuarta aumentada aunque añade que *“estas sucesiones demasiado sistemáticas darán una línea melódica demasiado brusca. Conviene pues encuadrarlos, en movimientos menos extensos”*.⁹³ Posteriormente en el punto 11 del texto (encabezado como “Particularidades del bajo”), reitera la conveniencia de no sistematizar este tipo de giros refiriéndose concretamente a la línea del bajo. Respecto al salto melódico de octava ya ha sido comentado con anterioridad (regla 11). Los arpeggios y las bordaduras sólo podrán utilizarse con las pertinentes contrapartidas atonales (reglas 12 y 13). Las imitaciones serán posibles con ciertas precauciones:

-La imitación exacta, en la que consecuente contiene las mismas notas que el antecedente está prohibida.

-*“Jamás debe empezar el consecuente sobre la misma nota que el antecedente”*.⁹⁴

-Las mejores imitaciones son aquellas en las que el consecuente contiene notas diferentes a las que aparecen en el antecedente. Si el consecuente repite una o más notas

⁹³ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 24.

⁹⁴ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 23.

que hayan aparecido en el antecedente, cada una de ellas deberá llevar su correspondiente contrapartida atonal.

Cabe una breve reflexión sobre tan importante elemento estructural (la imitación) que acaba de reglamentarse en esta última regla (nº 14). La imitación, bajo todos sus aspectos, constituye una herramienta fundamental en la música tonal (aunque también pueda hallarse en músicas más antiguas).⁹⁵ De esta manera, en todos los tratados de corte tradicional se reserva una importante sección al estudio del contrapunto imitativo, donde la imitación tiene su razón de ser siempre que permanezca sujeta a la capacidad de percepción, es decir, que sea reconocible por el oyente. Esta imitación identificable desde un punto de vista auditivo tiene como efecto resultante la repetición que, además de ser uno de los más antiguos recursos musicales, constituye una herramienta fundamental a la hora de conformar estructuralmente una obra puesto que apela a la memoria del oyente y, por tanto, garantiza la comprensibilidad.⁹⁶ Pero acabamos de referirnos al tratamiento que recibe la repetición en un contexto atonal y por los mismos motivos, en la imitación (al tratarse de una forma de repetición) también se constata esa intención de contradecir la manera de hacer convencional representada en la música tonal. De ahí que Falk constriña las condiciones para el recurso de la imitación hasta un límite que difumina (si no anula, al menos dificulta) un reconocimiento comprensible de dicha imitación. Esta es también una característica de la música atonal, es decir, que la repetición o imitación resulten irreconocibles en la primera escucha (a menudo el reconocimiento a nivel auditivo resulta imposible y su verificación queda relegada a un plano estrictamente analítico). Puesto que la repetición fácilmente reconocible se asocia a su forma primitiva, se apuesta por métodos que la ensombrezcan.⁹⁷ Volveremos a referirnos a este tema puesto que será recurrente en otros autores que se estudian en este trabajo.

⁹⁵ “La imitación, o reiteración de un tema, es uno de los principios constructivos de la composición musical. Las primeras imitaciones hay que buscarlas en los teóricos y en los discantores del siglo XII”. BLANQUER, Amado. *Técnica del contrapunto*, Op.cit.; p. 77.

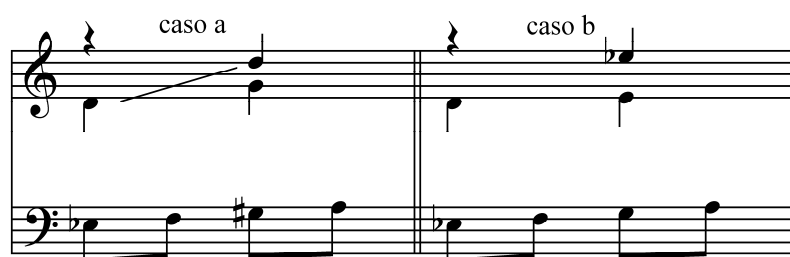
⁹⁶ “Pero, ¿como conseguir la comprensibilidad de una manera fácil? Por medio de la repetición. Todo principio formal, todas las formas musicales se basan en este principio”. WEBERN, Anton. *El camí cap a la nova música*, Barcelona, 1982; p. 38.

⁹⁷ “La repetición sin variaciones es cosa vulgar. El daño causado al arte de la composición por este método de composición inferior fue considerable. Salvo raras excepciones todos los seguidores, incluso los contrarios a Wagner, se convirtieron en adictos a esta técnica más primitiva”. SCHOENBERG, Arnold. *El estilo...*, Op. cit.; p. 239.

Las reglas 15 y 17 hacen referencia al modo en que debe reiniciarse una voz tras un silencio. La primera dice: “*Cuando una voz calla, no puede volver a aparecer en la misma nota, aunque lo haga en otra octava, excepto si la parada excede ocho compases*”.⁹⁸ Una vez más, nos vemos obligados a reiterar nuestras reservas frente al uso del término “compás” tal y como hemos explicado anteriormente en este mismo capítulo. El maestro sorprende con un argumento vacilante y remiso puesto que, como ya hemos dicho, el término compás resulta aquí demasiado amplio y, además, no se contempla la posibilidad de que se efectúen cambios de compás.

Tras un silencio, una voz no reiniciará su discurso con una nota que haya sido emitida en una voz vecina (ejemplo F.8, caso a). Si estamos hablando de una voz exterior (soprano o bajo en un conjunto vocal), no reiniciará su discurso con la última nota emitida por la voz extrema contraria, ni siquiera con contrapartida atonal (caso b). (Regla nº 17).

EJEMPLO F.8:⁹⁹



En una línea melódica se recomienda no repetir una misma nota sobre los acentos (regla nº 19). Falk nos remite al punto 18 del libro donde se explica, en términos un tanto confusos,¹⁰⁰ que los acentos en la música atonal, como en cualquier música, no

⁹⁸ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 23.

⁹⁹ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 24.

¹⁰⁰ “Contrariamente a las indicaciones dadas por las teorías de la música, no consideramos como obligatoriamente fuertes los primeros tiempos de cada compás. La barra de compás no significa nada en la materia, y nos ocupamos solamente del acento melódico, el cual puede estar sobre cualquier tiempo. Su determinación está en función de la comprensión del contexto melódico, porque no es otra cosa que un elemento de puntuación, y sabemos que es imposible puntuar convenientemente si el sentido musical

necesariamente coinciden con los primeros tiempos de cada compás, sino que pueden ocupar cualquier punto de una línea melódica, dependiendo fundamentalmente de valores agógicos, de articulación, etc.

Esta primera parte termina con un último epígrafe que, bajo el título de “particularidades”, precisa varios puntos algunos de los cuales ya han sido comentados en las correspondientes reglas a las que hacían referencia. Quedan por mencionar aquellos que despojan al bajo de su tradicional importancia por ser el sustento funcional dentro del lenguaje tonal,¹⁰¹ (puntos 10 y 11). Efectivamente en un contexto atonal la línea de bajo por supuesto abandona su papel de sustento armónico funcional, aunque como parte extrema de una textura siempre pueda adquirir una determinada relevancia por el simple hecho de su ubicación. Creemos que al referirse a la línea de bajo, Falk se atiene a este último supuesto. Finalmente los puntos 12 y 13 nos informan que aunque en un tema atonal puedan repetirse dos notas idénticas (observando por supuesto las reglas de la contrapartida atonal), “*los temas con doce sonidos son excelentes, muy de acuerdo con el estilo atonal*”.¹⁰²

Llegamos a la segunda parte del libro donde el autor distingue cinco formas principales de escritura atonal:

- 1°.- Forma contrapuntística.
- 2°.- Contrapunto rítmico nota contra nota.
- 3°.- Canto armonizado.
- 4°.- Canto armonizado y contrapunteado.
- 5°.- Parte libre integrada en una de las formas precedentes.

La primera de las formas de escritura atonal que Falk nos presenta es la contrapuntística, cuyo papel preferente en este tipo de música ya hemos comentado

de la frase permanece incomprensible”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 26.

¹⁰¹ A partir de tres voces, “*Todo bajo, menos la nota del canto es válido*”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 25.

¹⁰² Ibid.

ampliamente en anteriores capítulos. Observamos que el grueso del libro se condensa precisamente en este apartado que, además de ser el más extenso, es el que presenta mayor cantidad de ejemplos realizados y ejercicios para el alumno. Ya en los umbrales del tratado puede leerse: *“La música atonal bien escrita debe aumentar la percepción melódica, es decir horizontal. Cada voz debe ser independiente de las demás. Se obtiene así una polimelodía perceptible, a pesar de la audición prioritariamente armónica, es decir vertical”*,¹⁰³ en una clara alusión a las texturas contrapuntísticas como elemento característico de este estilo musical. Volviendo al punto que nos ocupa (20 y 21), Falk nos lo reitera con esta imagen: *“(…) debe permitir la percepción simultánea de las diferentes líneas melódicas, como los clichés fotográficos en sobreimpresión”*.¹⁰⁴ Nos parece relevante señalar la coincidencia con otro autor que también utilizó en su día una metáfora similar. Nos referimos a Schoenberg cuando pretende explicarnos la génesis de las formas contrapuntísticas del siguiente modo: *“1. En una pieza contrapuntística la idea está comprimida en forma de un tema, cuyos elementos constitutivos, al sonar juntos, forman una especie de “punto de partida”. 2. Este punto de partida, este tema, contiene todas las posibilidades para un futuro despliegue del material elemental. 3. En el transcurso de la pieza, las nuevas formas nacidas de ese despliegue (formas variadas del nuevo tema, nuevas formas en que sus elementos suenan) son desplegadas, tal como un filme es desenrollado. Y la manera en que las escenas se siguen unas a otras (siguiendo con el símil del filme) producen la “forma”*.¹⁰⁵ Sin embargo, queremos destacar especialmente el hecho de que Falk atiende más específicamente a la realidad de una superposición en vertical al trabajar polifónicamente (por ello nos habla de la sobreimpresión de los clichés fotográficos) mientras que Schoenberg no atiende al factor de superposición sino a un despliegue lineal (el filme es desenrollado y las escenas se suceden unas a otras). Retomaremos esta característica en el capítulo VI.

Asimismo queremos subrayar la participación del elemento contrapuntístico en casi todas las demás formas restantes, tal y como se evidencia en los nombres asignados por el propio Falk a algunas de estas formas.

¹⁰³ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice I; p. 17.

¹⁰⁴ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice I; p.27.

¹⁰⁵ SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*, Op. cit.; p. 290.

El punto 20 nos informa sobre el tipo de contrapunto a utilizar y para ello se vale de la terminología escolástica, pues al decir: “*El contrapunto será florido*”,¹⁰⁶ quiere significar que haremos uso de líneas melódicas en las que los valores rítmicos sean variables. Es obvio que no podemos interpretar el significado de contrapunto florido en los mismos términos en que lo haríamos en un tratado de contrapunto riguroso. Aquí las posibilidades de combinación rítmica se incrementan con bastante diferencia al caso anterior. Un ejemplo de ello es la aceptación de “*superposiciones rítmicas binarias y ternarias*”.¹⁰⁷ Sin embargo, la libertad rítmica muestra sus límites cuando el maestro dice: “*Todos los ritmos (excepto los que son cojos) están admitidos*”.¹⁰⁸ El concepto de “ritmo cojo” se ciñe a un contexto tonal y, verdaderamente, todos los ejemplos que aparecen en el libro nos corroboran una valoración rítmica no emancipada del sistema tonal. El uso de ritmos tonales en las primeras etapas de la atonalidad fue un aspecto común en la práctica compositiva de los diferentes autores que trabajaron en la primera mitad del siglo XX, independientemente de su grado de implicación en un sistema atonal y de la técnica seleccionada como medio para llevar a cabo su creación. Probablemente se debe a que la máxima preocupación recayó en la ordenación de las alturas. El atentado contra el edificio tonal tuvo lugar, en este primer estadio, rechazando la estructura jerárquica que se establecía entre los sonidos constituyentes de una escala y, asimismo, de las entidades verticales (acordes) que determinaban el discurso tonal. Sólo con posterioridad se afrontaron nuevos parámetros como por ejemplo, el timbre, la forma y el ritmo.¹⁰⁹ Aunque no resulte posible establecer una línea divisoria debido a que desde las primeras décadas del siglo pueden hallarse ejemplos significativos de transgresión de ritmos y formas tonales, sí podemos decir que habrá que esperar a las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX para presenciar la verdadera emancipación de estos parámetros de sus análogos tonales.

¹⁰⁶ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 27.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Si bien es cierto que con el debilitamiento de la sintaxis tonal, la narrativa del discurso musical pasó a depender en un grado mucho menor de la ordenación del parámetro altura y en consecuencia, ese papel organizativo se transfirió en cierta medida a otros parámetros, no hubo desde el punto de vista técnico una sistematización en el uso de tales parámetros secundarios. “*En algunas músicas del siglo XX, las relaciones de dominio prevalecientes en los estilos barroco y clásico están invertidas. La armonía, que era un parámetro dominante (primario) en los estilos anteriores, ya no funciona sintácticamente sino que es poco más que un subproducto de la coincidencia de alturas simultáneas resultantes (por ejemplo) de la manipulación de una línea tonal; al mismo tiempo, se realiza un intento de emplear sintácticamente parámetros secundarios como el timbre y la dinámica para la articulación de la forma y la conformación del proceso*”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 46.

En esta segunda parte del libro se condensan todos los ejercicios prácticos propuestos por el maestro que irán apareciendo al final de cada apartado. Cabe considerarla pues, el núcleo del tratado explícitamente didáctico. Falk propone la iniciación en la técnica atonal con la forma contrapuntística a dos voces. En estas circunstancias los únicos intervalos armónicos que podrán utilizarse en tiempos acentuados (seguiremos utilizando la terminología del maestro), son: la séptima mayor y la novena menor. La cuarta aumentada sólo aparecerá esporádicamente en tiempo acentuado y nunca para comenzar ni terminar el ejercicio. En tiempos no acentuados están admitidos todos los intervalos excepto, claro está, la octava y el unísono.¹¹⁰

La siguiente regla (nº 4 del punto 23), aparece redactada de tal forma que, en un primer término, puede inducir a cierta confusión¹¹¹ aunque su contenido queda despejado a la luz de los ejemplos propuestos por el Maestro. La mencionada regla contempla el caso, no poco frecuente, en el que la diversidad de ritmos en ambas voces dibujen lo que se conoce como un movimiento oblicuo.¹¹² En estas circunstancias persiste la presencia de séptimas mayores, novenas menores y cuartas aumentadas sobre los tiempos acentuados, pero también podrán utilizarse las séptimas menores y las segundas mayores. Así pues, esta regla supone una sutil ampliación de la primera (tal vez podríamos hablar simplemente de una clarificación) que redactamos como sigue en un intento de unificar las reglas expuestas para el contrapunto a dos voces: Todos los intervalos armónicos acentuados se ajustarán necesariamente a los denominados elementos de base del sistema, a saber: la séptima mayor, la novena menor y la cuarta aumentada (éste último, utilizado con moderación y nunca para comenzar o terminar un ejercicio), o también podrán utilizarse sobre tiempos acentuados los elementos

¹¹⁰ Para una reglamentación específica referente al uso de intervalos melódicos habrá que esperar al punto 76 del libro, titulado “*monodia atonal*”. Asimismo cabe tener presente las ya comentadas reglas 11, 12, 13 y 14 de la primera parte del tratado, que tratan sobre giros melódicos.

¹¹¹ “Sin embargo, no se podrá sobre una tenida, tener en otra voz, sobre los tiempos, otros intervalos armónicos que las séptimas mayores y menores, las novenas menores y mayores, las cuartas aumentadas (o quintas disminuidas), las segundas mayores y menores”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 27.

¹¹² Una voz hace una nota tenida mientras la otra hace un giro melódico de varias notas de valores más cortos.

secundarios (séptima menor, novena mayor y, también, la segunda mayor),¹¹³ siempre que estos últimos resulten de un movimiento oblicuo entre las voces. En tiempos no acentuados, todos los intervalos son utilizables excepto la octava y el unísono.

EJEMPLO F.9a:¹¹⁴

The musical score for Example F.9a is divided into three sections:

- Andantino:** Measures 1-5. Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *p* (measures 1-2), *mf* (measures 3-5). Interval labels below the bass staff: *p*, 7M, 7M, 7M, 4a, 9m, 9m, 7M, 7M, 7M, 7m³.
- Agitato:** Measures 6-10. Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *dim.* (measure 10). Interval labels below the bass staff: 3, 7M, 5d, 9m, 7M, 7M, 9m, 7M, 5d, 9m, (3) 4a, (5) 9m, (4) 2M, 7M.
- Calmato:** Measures 11-15. Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *poco rit.* (measure 13), *p* (measures 14-15). Interval labels below the bass staff: 7M, 7M, 9m, 7M, 7m, 7M, 7M, 9m, 7M, 7M, 7M, 9m, 7M, 9m.

Un análisis del primer ejercicio que presenta Falk (ejemplo F.9a) ratifica estos postulados. En él se han indicado todos los intervalos verticales generados en tiempos acentuados, pudiéndose verificar que se trata de los intervalos acordados. La cuarta aumentada (o quinta disminuida) acentuada aparece en la tercera parte de los compases

¹¹³ Aunque al exponer la base armónica del sistema (nº 3 al 8 del tratado), no incluye la segunda mayor como elemento secundario (sólo la séptima menor y la novena mayor), verificamos la inclusión de este intervalo en este punto del libro al lado de los dos recién mencionados, tanto por lo que al texto escrito se refiere (como se ha visto en la antepenúltima nota al pie), como por lo que se deduce del análisis de sus ejemplos (ver nuestro ejemplo nº 8).

¹¹⁴ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p.28.

2, 6 y 8 y en la segunda parte del compás 9. Hallamos ejemplos de séptimas menores acentuadas por movimiento oblicuo en la segunda parte de los compases 5 y 12, y en el primer tiempo del compás 10 observamos un caso de segunda mayor acentuada por movimiento oblicuo. Asimismo, en el compás 9 se han indicado los intervalos formados en los tiempos no acentuados o fracciones débiles (una tercera, una quinta y una cuarta).

El análisis de este ejemplo podrá contrastarse con el del ejemplo F.9b en el que, partiendo del mismo ejercicio, se han analizado todos los tiempos no acentuados.¹¹⁵ Se observará que en estas circunstancias se corrobora el uso libre de terceras, cuartas, quintas y sextas.

EJEMPLO F.9b:

The musical score for Example F.9b is presented in three systems, each in 3/4 time. The first system, marked 'Andantino', consists of five measures. The first measure has a piano (*p*) dynamic. The second measure has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system, marked 'Calmato', consists of five measures, with the final measure marked *poco rit.* and *p*. Fingerings and intervals are indicated below the notes.

System 1 (Measures 1-5):

- Measure 1: *p*
- Measure 2: *mf*
- Measure 3: *mf*
- Measure 4: *mf*
- Measure 5: *mf*

System 2 (Measures 6-10):

- Measure 6: *mf*
- Measure 7: *mf*
- Measure 8: *mf*
- Measure 9: *mf*
- Measure 10: *mf*, *dim.*

System 3 (Measures 11-15):

- Measure 11: *mf*
- Measure 12: *mf*
- Measure 13: *mf*
- Measure 14: *mf*, *poco rit.*
- Measure 15: *mf*, *p*

Fingerings and Intervals:

- Measure 1: 9m, 7M
- Measure 2: 6, 7m, 3
- Measure 3: 7M, 7M, 9m, 9m
- Measure 4: 9m, 5d, 5d, 9m
- Measure 6: 3, 5, 4, 3
- Measure 7: 7m, 9m
- Measure 8: 9m, 6, 9m, 4
- Measure 9: 3, 5, 4, 3, 9M, 4
- Measure 11: 3, 9M, 3
- Measure 12: 4
- Measure 13: 6, 5d, 9m
- Measure 14: 6
- Measure 15: *p*

¹¹⁵ No hemos introducido el análisis completo en un solo ejemplo para facilitar su lectura y comprensión.

Ya hemos visto en el capítulo anterior que el término “atonal” parte de una expresa negación del sistema tonal. Ello se hace patente en la base interválica de ambos sistemas. Consultando cualquier tratado de contrapunto escolástico comprobaremos que los intervalos considerados consonancias (por lo tanto, que constituyen la base del sistema) son las terceras y las sextas; en segundo lugar las quintas y las octavas (con reservas) y todos los demás se consideran disonancias por lo que sólo aparecen como notas extrañas a la armonía, es decir, como notas de paso, bordaduras y retardos. Excepto en el caso del retardo, que genera un movimiento oblicuo y por tanto supone un caso particular, esas notas ocupan desde el punto de vista rítmico, fracciones débiles del compás; es decir, que cuando aparecen los intervalos no constituyentes del sistema - denominados disonancias (nos estamos refiriendo a intervalos de séptima, novena y cuarta principalmente)-, lo hacen ocupando tiempos no acentuados.

Ambos lenguajes (tonal y atonal) coinciden en que los intervalos constitutivos del sistema pueden emplearse tanto en los tiempos acentuados como no acentuados. Si realizáramos el mismo proceso analítico en un ejercicio de contrapunto escolástico, constataríamos unos resultados semejantes a los obtenidos en el ejemplo de Falk pero de signo contrario.

EJEMPLO F.10:¹¹⁶

C.D.

(5) 7 7 9 7 (5) 4 7 9 (3) (6)

¹¹⁶ DUPRÉ, Marcel. Op. cit.; p. 18. En este extracto que nos sirve de ejemplo puede corroborarse que los intervalos generados en los tiempos débiles son en su mayor parte séptimas, novenas y una cuarta. Estos intervalos no pueden tener lugar en partes acentuadas, a no ser que constituyan una síncopa (fruto del retardo) en cuyo caso se invierte el rol consonancia-disonancia (es el caso de la cuarta en tiempo fuerte del compás 5). Sólo destacar una diferencia métrica entre ambos sistemas: en el ejemplo de Dupré la unidad de tiempo la constituye el compás entero (la unidad de tiempo es, normalmente, la redonda) mientras que en Falk la unidad de tiempo es la negra, por lo que el concepto de “tiempo acentuado” varía en función de este dato como ya se habrá observado en los ejemplos analizados.

Es decir, si para conservar el estilo atonal, los tiempos acentuados deben edificarse sobre intervalos de séptima mayor o novena menor (puesto que son los más alejados de posibles vinculaciones tonales), los intervalos de tercera, sexta, cuarta y quinta podrán encontrarse en tiempos no acentuados, todo ello sujeto siempre al requisito de la contrapartida atonal. Incluso podemos ir un poco más allá en la valoración de los intervalos, apurando la diferenciación que se observa en el trato de las séptimas y segundas según sean mayores o menores. Por una parte, en el sistema falkiano la séptima mayor se erige como el intervalo principal del sistema; más aún, el propio autor indica en una nota a pie de página que la séptima mayor es al sistema atonal lo que el intervalo de tercera y su inversión, la sexta, son en la música tonal. La segunda menor se traslada por octavación, a la novena menor,¹¹⁷ estableciéndose como otro de los intervalos constituyentes junto con la cuarta aumentada. La séptima menor y la novena mayor se han considerado elementos secundarios. Por otra parte, algunas reglas del contrapunto tonal escolástico¹¹⁸ muestran una mayor intransigencia en el caso de que el intervalo generado en determinadas circunstancias sea una segunda menor o una séptima mayor, y viceversa, se admite aún con ciertas reservas, la séptima menor y la segunda mayor.¹¹⁹ O sea, que también el contrapunto tonal muestra dentro de estas disonancias, una predilección inversa a la que muestra el sistema atonal de Falk.

En resumen: verificamos una correspondencia en el tratamiento interválico de ambos sistemas de manera que lo que uno reconoce como base integrante del sistema, el otro lo excluye por impropio, limitándolo a lo que podríamos llamar “situaciones inocuas” en las que, por factores rítmicos, esos intervalos no pueden atentar contra la integridad del estilo. Esta polarización opuesta se constituye como el principio básico del estilo atonal de Falk.

¹¹⁷ Recordemos que una interválica caracterizada por los saltos melódicos amplios, las grandes equidistancias entre las voces y que, en general, evita los intervalos estrechos constituye un rasgo distintivo del estilo atonal. “*El oído inmediatamente se tropezaba no tanto con los semitonos ordinarios sino con los disfrazados, es decir, la séptima mayor, que es simplemente un semitono invertido, y la novena menor, que no es más que un semitono con una octava añadida*”. CLARKE, Henry Leland. “The Abuse of the Semitone in Twelve-Tone Music”, *The Musical Quarterly*, Vol. 45, No. 3 (Jul. 1959); p. 295.

¹¹⁸ Nos referimos a las que regulan (en mezcla de especies a redondas, blancas y negras) los choques disonantes entre la segunda blanca y la tercera negra.

¹¹⁹ “*Se puede, en el primer compás, hacer entrar la tercera voz sobre una 7ª menor, o una 2ª mayor, pero es preciso evitar que entre sobre una 2ª menor o una 7ª mayor*”. DUPRÉ, Marcel. Op. cit.; p. 24.

A continuación, Falk inicia la propuesta de ejercicios que se desarrollará entre los puntos 24 al 27 del tratado. Los primeros parten de un canto dado (primero en la voz superior y después en el bajo) al que hay que añadir la segunda voz. El maestro requiere dos ejercicios por cada canto dado: uno en estilo riguroso y el otro libre. Para aplicar el estilo riguroso remite al punto 15 que ya se ha comentado y, con ello ratifica la consideración de esta restricción que regula las condiciones para la repetición de una nota a la misma octava, como el único elemento distintivo entre ambos estilos: riguroso y libre. Llama la atención este afán que muestra Falk por mantener una diferenciación entre un estilo riguroso y otro que no lo es (llamémosle libre, aunque el maestro no utiliza este término). Hemos observado que el único aspecto que materializa una diferenciación entre ambos estadios se establece en los puntos 15 y 16. Asimismo, no podemos decir que Falk haga una ejemplificación que establezca una diferencia palmaria. Además, hemos mencionado también un reconocimiento expreso del autor de que el estilo riguroso no es aplicable a todos los ejercicios. Si a esto le añadimos su insistencia en no considerar diferencia alguna entre los ejercicios propuestos y la composición,¹²⁰ -que contrasta, y hasta cierto punto resulta discrepante con esa supuesta dualidad de estilos-, no vemos otra alternativa que la de deducir que esa persistente dicotomía riguroso-libre que todavía observamos en este tratado es un lastre de una tradición ampliamente venerada y anclada en varios siglos de severa escolástica. Aunque reconocemos su intención u objetivo dirigido a asegurar una formación sólida basada en un adiestramiento gradual, nos permitimos dudar de su absoluta necesidad para la consecución de los mencionados fines. Las siguientes palabras de Salzer y Schachter acreditan nuestros argumentos: *“La relación entre el contrapunto de especies y la conducción de las voces en la composición se asemeja a la conexión entre un concepto filosófico o científico fundamental y sus múltiples elaboraciones y desarrollos. Por lo tanto la habitual distinción entre contrapunto “libre” y “estricto”(…) es confusa y ha creado numerosos malentendidos. Pues no hay nada “estricto” acerca de una idea fundamental, y los desarrollos y transformaciones de tal idea no quedan caracterizados de ningún modo al llamarlos “libres”.*¹²¹ Téngase en cuenta que si los autores citados (Salzer y Schachter) defienden esta postura por lo que al contrapunto modal-tonal se

¹²⁰ “Precisemos que no hay absolutamente ninguna diferencia de escritura entre los ejercicios y la composición, esto es, los ejercicios que se han hecho son verdaderas pequeñas composiciones atonales”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 43.

¹²¹ SALZER, Felix y SCHACHTER, Carl. Op.cit.; en “Introducción”; p. XIX.

refiere, puede aplicarse también al contrapunto atonal por lo menos hasta el mismo extremo, con el aditamento en este caso, que hablar de un estilo riguroso se puede considerar una inconsistencia en un arte que no ha generado Escuela¹²² pues, la tan discutida diferenciación estricto-libre nace y existe únicamente en ella.

El estudio del contrapunto a dos partes concluirá con dos ejercicios sin canto dado que, *“se inspirarán en el estilo de nuestros ejemplos”*.¹²³ Aquí se establecen dos pautas generales que se aplicarán a todos los ejercicios del tratado. La primera atañe a la duración que tendrá cada ejercicio: *“de 12 a 20 compases”*.¹²⁴ La segunda dice: *“Salvo indicación contraria, los ejercicios, con o sin canto dado, se escribirán para las voces. Se podrán superar ligeramente los límites de las voces indicados en los tratados de armonía”*.¹²⁵ He aquí otro de los pormenores visiblemente enraizado en el contrapunto severo escolástico: la obstinación que muestra Falk por priorizar el estilo vocal sobre el instrumental, tal y como se desprende de la anterior cita. Además, el uso de las claves antiguas¹²⁶ en los ejemplos presentados por el maestro secunda muy especialmente esta perspectiva. Que el contrapunto modal primigenio fuera vocal tiene un sólido fundamento histórico y que su influencia irradiara sobre varias generaciones posteriores adheridas a las características naturales del instrumento humano cuyas posibilidades técnicas distan enormemente de las de cualquier instrumento moderno no significa que por ejemplo el contrapunto armónico de J. S. Bach, uno de los hitos en la historia musical de Occidente, no deba estudiarse por igual bajo una perspectiva tanto vocal como instrumental. No hallamos argumento alguno por el que, bien entrados en el siglo XX, se haga prevalecer el estilo vocal por encima del instrumental. Si a esto le añadimos el hecho de que hasta el advenimiento de la atonalidad, siempre se respetaron unas pautas para la escritura vocal que incluyen, entre otras muchas cosas, la prevención de otorgar grandes saltos melódicos a una voz pues resultan de difícil y problemática realización debido a las características naturales del instrumento, no podemos más que deducir que el estilo atonal es particularmente adverso a la interpretación vocal pues

¹²² Entendemos por ello la aceptación, de una manera bastante generalizada, de unos criterios y preceptos homogéneos.

¹²³ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 29.

¹²⁴ Ibid.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Para nuestro análisis hemos transcrito los ejemplos del tratado según el uso habitual utilizando clave de Fa en cuarta y clave de SOL.

precisamente son sus intervalos más característicos (séptima mayor y novena menor) los que peor se adaptan al instrumento vocal. No estamos sugiriendo que pueda o deba prescindirse del estilo vocal en el estudio de la técnica atonal sino solamente queremos ratificar una realidad: que el estilo atonal incrementa considerablemente las dificultades de interpretación para las voces y que, a su vez, se revela especialmente apto a agrupaciones instrumentales de diversa índole.¹²⁷

Tras visualizar los ejercicios propuestos a lo largo del libro nos percatamos de que la corchea se presenta como la “*unidad de tiempo*”¹²⁸ (entendido como valor mínimo y aceptando grupos irregulares como el tresillo). El uso de la semicorchea resulta esporádico y en la mayoría de casos asociado a la corchea con puntillo. Se utiliza la semicorchea de manera más exhaustiva en el ejercicio del punto 55 y en el del punto 31. Este último ejercicio propuesto para cuarteto de cuerda, (“*assez vif*”), no sólo incluye semicorcheas sino también un uso reiterado de ritmos sincopados que denotan su interpretación instrumental. Si tomamos la corchea como valor mínimo, asociado al frecuente uso de tiempos moderados y lentos, entendemos que realmente estos elementos pueden constituir una característica que favorezca la aplicación musical a un estilo vocal a capella. Por tanto, no sólo debemos reconocer que la naturaleza misma del estilo atonal resulta particularmente dificultosa para interpretación vocal; si no que a su vez, se revela especialmente apta a ciertas agrupaciones camerísticas instrumentales.¹²⁹

El estudio del contrapunto a tres voces se desarrollará entre los puntos 28 y 33 del libro. Como ya habíamos anunciado, conjugaremos las reglas estipuladas para el contrapunto a tres y cuatro voces de esta segunda parte del libro con las reglas generales n^{os} 6, 7, 8, 10 y 16 de la primera parte, puesto que consideramos que sólo a través de la confluencia y consenso de ambas partes podremos extraer conclusiones certeras sobre el manejo del estilo atonal a tres o más voces. Para empezar creemos que es de interés

¹²⁷ Podría argumentarse el hecho de que en las primeras etapas atonales los compositores mostraron predilección por formas vocales, factor que se revela aparentemente contradictorio con lo aquí expuesto pero en realidad los motivos que les indujeron a ello son de raíz fundamentalmente ajena a lo aquí tratado. La presencia de un texto significa la introducción de un elemento extramusical, el cual constituía una guía para establecer unicidad en la obra en un contexto en el que las funciones tonales ya no podían ejercer ese papel. Volveremos sobre esta cuestión en el capítulo siguiente.

¹²⁸ Citamos literalmente al autor en un comentario que acompaña al ejemplo del punto 44 del libro. Nos parecería más adecuado hablar de “la figura de más corta duración” ya que al decir “unidad de tiempo” puede dar pie a confusión pues no se refiere a que se estén utilizando compases de denominador 8.

¹²⁹ Volveremos sobre esta cuestión en el capítulo V.

prioritario y premisa básica para iniciar el estudio del contrapunto a tres partes, que se constate el hecho de que se suprime la obligación de tener un intervalo armónico de séptima mayor o de novena menor entre partes extremas.¹³⁰ Esta norma era válida a dos voces pero resulta innecesaria, e inviable, a tres o más partes.

Así pues, todos los intervalos armónicos serán admitidos en tiempo acentuado excepto la octava, el unísono y la segunda menor (esta última admitida no acentuada)¹³¹ siempre que todo complejo vertical o “*acorde disonante acentuado contenga obligatoriamente un intervalo armónico de séptima mayor o de novena menor (o los dos)*”.¹³² Aquí cabe completar esta norma con la regla nº 8 de la primera parte del libro. Como ya habíamos anunciado entonces, hay una estrecha interconexión entre esas 20 reglas que se estipulan en la primera parte del tratado a modo de preámbulo, con esta segunda parte del libro que supone la aplicación técnica de aquellos preceptos generales que se concretan en cada una de las distintas formas de escritura atonal que presenta Falk y, muy especialmente en la forma contrapuntística, como hemos venido recalcando. En un primer momento podremos pensar que la regla nº 8 viene a ampliar de forma significativa el aspecto que estamos tratando. Nos referimos concretamente a sus apartados a) y b) que enuncian:

“a) *En defecto de estos intervalos, excepcionalmente puede haber una cuarta aumentada (o quinta disminuida) armónica, pero obligatoriamente entre partes extremas.*

b) *Dos acordes disonantes consecutivos de este tipo están prohibidos*”.¹³³

Sin embargo, un análisis detallado del ejemplo propuesto por Falk a tres voces nos informa de que en todos los complejos acórdicos acentuados que contienen una quinta disminuida, ésta no aparece sin la presencia de una séptima mayor o novena

¹³⁰ Aunque Falk deje esta aclaración para el último punto de su exposición del contrapunto a tres partes.

¹³¹ Esto ya había sido anunciado por la regla nº 7 de la primera parte del libro aunque no lo hayamos referenciado en nuestros comentarios de la mencionada primera parte por no ser aplicable en ese momento.

¹³² FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 30.

¹³³ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 21.

menor aunque sea como intervalo interior (caso éste, además, no muy corriente). En el tercer tiempo del compás 7 y en el primero del compás 9 del ejemplo mencionado, que transcribimos como nuestro ejemplo F.11, la quinta disminuida aparece como uno de los intervalos que se generan desde la nota del bajo, pero las dos partes superiores mantienen una distancia de séptima mayor.¹³⁴ Verdaderamente, sin uno de los dos intervalos base del sistema,¹³⁵ la tan evitada aparición de un acorde clasificado de la armonía tonal se hace realmente difícil.

Concluimos a raíz de todo lo anteriormente expuesto, que se comprende el hecho de que Falk haya suprimido los mencionados apartados a) y b) de la regla nº 8 en este primer punto del contrapunto a tres partes. Más bien cabría preguntarse la razón de su presencia en la regla nº 8 al no encontrar ningún ejemplo de su aplicación. En los capítulos siguientes perfilaremos nuestro punto de vista al respecto y las conclusiones a que nos ha llevado.

La regla nº 2 dice: *“Evitar el intervalo armónico de novena en las dos voces superiores, excepto en un movimiento melódico muy característico, cuyo interés puede compensar la falta de equilibrio producido por este intervalo situado en las voces superiores”*.¹³⁶ Puesto que hallamos algún caso con este tipo de novena,¹³⁷ diremos que en lugar de utilizar la palabra “evitar”, se podría escribir “no abusar” de la utilización del intervalo de novena entre las dos voces superiores. En sus ejercicios Falk utiliza intervalos aún mayores incluso en tiempo acentuado, así como el cruzamiento entre voces; pero en todos estos casos se trata de un uso esporádico y no generalizado. Es por ello por lo que creemos que la palabra “evitar” debe entenderse aquí como “utilizar con precaución”.

¹³⁴ Aunque en nuestro análisis sólo anotamos los dos intervalos que se generan desde la nota del bajo, no debemos obviar el intervalo restante que forman las dos voces superiores. Lo que ocurre es que si en ese primer análisis entre las voces exteriores ya ha aparecido una séptima mayor o novena menor, no hemos indicado los intervalos interiores, con la intención de que la lectura del ejemplo sea lo más clara y legible posible. Como se puede observar en nuestro ejemplo 9, hemos indicado estos dos casos que acabamos de comentar, marcando el intervalo de séptima mayor que se forma entre las voces superiores.

¹³⁵ Séptima mayor o novena menor.

¹³⁶ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 30.

¹³⁷ Ver por ejemplo, el complejo vertical que ocupan el tercer tiempo del compás 10 del último ejercicio analizado.

EJEMPLO F.11:¹³⁸

Maestoso

f energico

f energico

9M 7M 7M 3 9m 9m 6 7M 9M 6 7M 7M 3 9m 7m 7m 6

6 6 9m 7M 7M

4

7m 9M 9m 9M 7M 9m 9M 7M 7M 6 4 4
7M 7M 3 7M 5 9m 9M 9m 3 9m 7M 5d

8

Rit. *Rit. più*

9m 5d 7M 5d 9m 9m 7M 7m 9m 3 6 7m 9m 9m 5d 7m
9m 7m 5 6 6 3 7M 7M 3 7M 7M 7M 6 7M 6 7M 5

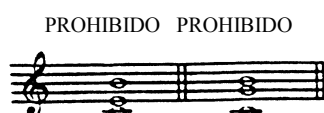
La regla nº 3 reitera lo expuesto en la regla nº 6 de la primera parte del libro, pues los ejemplos que el maestro marca como prohibidos son aquellos que originan la sonoridad de un acorde de novena sobre la dominante en el sistema tonal (tanto mayor

¹³⁸ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 31.

como menor) y, como se dijo en la mencionada regla 6, no se podrá escribir ningún acorde clasificado cuyo origen pueda entenderse fácilmente, se trate de partes acentuadas o no acentuadas.

Por lo que a la regla nº 4 se refiere, su contenido extremadamente escueto nos induce a introducir una reflexión fruto de las conclusiones extraídas de los ejemplos del autor. En este punto 4, Falk escribe que el mismo problema que hemos hallado con el intervalo de novena en partes extremas, lo tendremos también con ciertos intervalos de séptima mayores. El intervalo de séptima mayor no se relaciona con una sonoridad con función de dominante en el sistema tonal (el intervalo de séptima que constituye este acorde es menor), con lo cual la única opción posible es que Falk se esté refiriendo y tratando como un acorde clásico aquellos acordes cuatríadas que se generan sobre los grados I y IV de una escala mayor y que están constituidos por una tercera mayor, una quinta justa y una séptima mayor.¹³⁹ Los ejemplos que ilustran este punto ratifican esta hipótesis:

EJEMPLO F.12:¹⁴⁰



Si volvemos a nuestro análisis del ejemplo F.11 podremos observar que en los casos en que el intervalo que se forma entre partes extremas es una séptima mayor, el otro intervalo desde la nota del bajo puede ser cualquiera incluido la tercera menor (ver último tiempo del compás 2 y primer tiempo del compás 10). Pero también hallamos dos casos como los que Falk ha prohibido en el ejemplo F.12: uno con tercera mayor (tercer tiempo del compás 6) y otro con quinta justa (segundo tiempo del compás 5). Ahora bien, coinciden ambos casos en que alguno de los tres elementos que constituyen el complejo vertical se prolonga desde la sonoridad anterior fruto de un movimiento

¹³⁹ Todos ellos, intervalos originados desde la nota del bajo.

¹⁴⁰ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 30.

oblicuo entre las voces, es decir, el acorde aquí discutido no aparece placado sino que uno de sus componentes es un sonido mantenido desde el complejo vertical anterior. Siguiendo la terminología tradicional podemos decir que se permite este uso cuando algún elemento del complejo vertical está preparado en el acorde anterior. Por tanto, el recurso de preparación se utiliza en este contexto con el mismo significado que tenía en la música tonal, es decir, para introducir elementos que, censurados en una escritura placada, se ven de este modo “suavizados”.

Para finalizar con las reglas para el contrapunto a tres partes vamos a retroceder en el tratado a la regla nº 10 de su primera parte, pues en ese punto del libro resultaba considerablemente abstrusa la comprensión o asimilación de todo su contenido que, en este momento, sí puede abordarse. Decía Falk en la mencionada regla nº 10 que se prohíben los intervalos verticales de tercera (sobrentendemos que también de sexta), cuarta y quinta justas y segunda menor “*en solitario*”. Deducimos por los ejemplos que ilustran esta regla que se refiere a las partes exteriores de la textura.¹⁴¹ Y añade un apartado a) donde puntualiza: “*Sin embargo, todos estos intervalos prohibidos en solitario se admiten cuando hay contrapartida atonal, incluso en valores largos, en una de las notas del intervalo en cuestión con una parte tenida*”.¹⁴² Una primera reflexión nos conduce a concluir que efectivamente, si en todo complejo vertical (o “acorde disonante”) acentuado debe haber un intervalo de séptima mayor o novena menor (norma ésta que ha quedado constituida como la fundamental del sistema), al susodicho intervalo prohibido en solitario habrá que agregarle la contrapartida atonal de uno de sus dos miembros para que así se genere un intervalo de séptima mayor o de novena menor. Resumiendo: lo que queremos constatar es que la regla nº 10 de la primera parte del libro queda englobada (al menos en su mayor parte) por la primera regla básica del contrapunto a tres voces. Asimismo, no nos olvidamos de la advertencia del final de la frase (“con una parte tenida”) donde parece establecer como condición el movimiento oblicuo de alguna de las partes.¹⁴³ Sin embargo un análisis de los ejercicios realizados a lo largo del libro nos informa de que dicho movimiento oblicuo no resulta necesario. Así puede observarse en los siguientes casos de nuestro ejemplo F.11: tercer tiempo del

¹⁴¹ “*Todos los demás intervalos (tercera, cuarta justa, quinta justa, segunda menor), están prohibidos en esas condiciones*”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice I; p. 21.

¹⁴² Ver *Ibid.*

¹⁴³ Ver los ejemplos musicales que acompañan a la regla nº 10 en el tratado.

compás 2 (sexta en partes extremas), cuarto tiempo del compás 3 (sexta), los tres tiempos del compás 7 (sexta y dos cuartas justas), tiempos cuarto y quinto del compás 10 (tercera y sexta respectivamente), último acorde del ejercicio (quinta justa).

Los ejercicios propuestos abarcan los puntos 30 al 33 y corren parejos a los establecidos para el contrapunto a dos partes. Sobre tres cantos dados (para bajo, alto y soprano respectivamente) se realizarán seis ejercicios; dos para cada uno de los cantos dados, el segundo de ellos en estilo riguroso. Se terminará con dos ejercicios sin canto dado.

La sección del contrapunto a cuatro partes no es pródiga en reglamentaciones, de hecho se inicia diciendo: “*Ninguna regla nueva para este contrapunto*”,¹⁴⁴ pero incluye como ejemplo práctico un larguísimo ejercicio de cuyo análisis podremos constatar esta premisa, a la vez que deducir algunas conclusiones más generales. Se proponen los mismos ejercicios que para el contrapunto a tres partes, aumentando su número de ocho a diez ejercicios pues los cantos dados propuestos en este caso no son tres sino cuatro (se añade uno para la voz de tenor). La novedad en esta ocasión radica en que para los ejercicios en estilo no riguroso propone diferentes agrupaciones instrumentales, a saber: un cuarteto de cuerda (canto dado en la viola), cuarteto de saxofones (canto dado en el saxofón alto) y cuarteto de viento madera (canto dado en la flauta).

Así pues, se mantiene como regla principal la restricción de que todo acorde disonante acentuado debe contener un intervalo armónico de séptima mayor o de novena menor. En el punto 35 dice: “*Las restricciones concernientes al intervalo armónico de novena (§ 28-2º), no existen a cuatro partes*”.¹⁴⁵ Al tratar el contrapunto a tres partes ya hemos explicado el por qué esta regla se aplica con ciertas reservas e incluso si se quiere, recelo. Por la misma razón, no hallamos motivos para establecer una radical diferenciación entre la textura a tres y a cuatro voces. Tras un análisis del ejemplo de Falk (que transcribimos interválicamente analizado como nuestro ejemplo

¹⁴⁴ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 33.

¹⁴⁵ Ibid.

F.14), constatamos que en este caso tampoco se hace un uso excesivo de intervalos de novena y aún mayores, en tiempos acentuados. Las causas de ello no se diferencian en lo esencial de las expuestas al tratar este asunto en las texturas a tres voces: un distanciamiento considerable entre las dos voces superiores supone un riesgo de disgregación para la textura.

A cuatro voces hay que contemplar la posibilidad de que las tres voces inferiores originen una sonoridad fácilmente asociable a un acorde clasificado con lo cual, la gran distancia entre soprano y alto haría aún más perceptible su identificación. Como ya se indicó en la regla nº 6 y se ha venido repitiendo en varias ocasiones a lo largo de este análisis, hay que evitar todo complejo vertical que genere un acorde clasificado (considerando, por supuesto, las enarmonías). Y precisamente aquí es oportuna la única regla de la primera parte del libro que aún no ha sido comentada y que trata precisamente este conflicto, a la vez que nos indica la manera de subsanarlo. Nos estamos refiriendo a la nº 16 que discurre en estos términos: *“Cuando un intervalo armónico de cuarta justa se encuentra en las partes graves, no tener, en la voz inmediatamente superior, una nota que produzca a tres voces un acorde clasificado, excepto si las partes extremas están en contrapartida atonal simultánea”*.¹⁴⁶ Creemos que el ejemplo que ilustra esta regla es muy clarificador y por ello lo transcribimos a continuación:

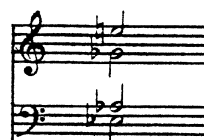
EJEMPLO F.13:¹⁴⁷

Prohibido



M1b LAb FA# (SOLb)
Acorde +6 sin sensible

Bueno



Contrapartida atonal simultánea
M1b – MI en las partes extremas

¹⁴⁶ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 23.

¹⁴⁷ Ibid.

En el caso propuesto, las tres voces inferiores generan un acorde de séptima de dominante sin sensible en segunda inversión sobre la nota *LAB* (*MIb*, *LAB* y *SOLb*). Si las partes extremas deben estar en contrapartida atonal simultánea solamente caben dos opciones para la voz superior: una es la propuesta por Falk en el ejemplo que indica como “BUENO”, o sea, la nota *MI* natural; la otra sería que la soprano cantara un *RE*.

Nuestro ejemplo F.14 presenta un análisis interválico del ejercicio de contrapunto a cuatro voces que Falk presenta en su tratado.¹⁴⁸ Siguiendo el mismo criterio que para el análisis del ejemplo F.11 a tres voces, tan sólo se indican los intervalos originados desde la nota del bajo, no significando que pueda eludirse un análisis de los intervalos que conforman las voces interiores entre sí. De hecho, aquí este tipo de análisis resulta incluso más necesario aún que en el trabajo a tres voces, pues se observa un incremento considerable de los casos en que los intervalos obligados (séptima mayor o novena menor) no acaecen entre la nota del bajo y una de las tres voces superiores. En estos casos, y aunque no viene indicado en nuestro análisis, podrá confirmarse la presencia de uno de los dos intervalos mencionados generado entre un par de voces constituido por alguna de las posibles combinaciones que presentan las tres voces superiores.

Queremos señalar que los dos primeros compases de este ejemplo fueron utilizados por Falk para ilustrar su regla nº 5 de la primera parte del libro. Sin embargo allá aparecen leves diferencias con esta versión que, a pesar de no ser esenciales, señalamos a continuación:

1- la segunda nota del bajo aparece en el primer ejemplo del libro (regla nº 5) como un *RE#* en lugar del *FA#* que aquí se presenta. Con el *RE#* no se genera ninguno de los dos intervalos constitutivos del sistema (aunque sí una cuarta aumentada pero no en partes extremas).

¹⁴⁸ Como en los ejemplos anteriores, hemos prescindido de las claves antiguas para facilitar la lectura.

2- En el segundo compás de la primera versión (regla nº 5), en la voz del bajo las notas Sib, SOLb y Lab que ocupan respectivamente la tercera, la quinta y la sexta negras aparecen enarmonizadas en esta segunda versión (nuestro ejemplo F.14), es decir, aparecen escritas como LA#, FA# y SOL#.

EJEMPLO F.14:¹⁴⁹

Allant (à 6 temps)

7M	4	7m	9M	9m	3	9m	9m	4	5	9m	9m
	7M	7M	7M	5	3	9M	9M	5d	3	5d	5d
		3	3	6	5	5d	6	9m	7M		

4a	6	6	7m	3	6	5d	6	5d	7m	7M	9m	6	4	5	3	5d	7M
5	7M	9m	9M	9M	4a	7M	7M	5	5d	6	3	9m	9m	4a	6	6	9M
	4			9m		9m	6		9m	4	3	7M	6	6	7M	3	

¹⁴⁹ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 34.

6

3 7M 3 7M 3 9m 3 7M 7M 5 4 4 9m 6 9m 9m 3 7M
 7M 9m 9m 7m 7m 6 3 3 5 7M 9m 9m 6 6 6 9m 4a
 9M 4a 3 9M 7M 9m 9m 6 4a 2M 6

9

5d 6 7M 7M 3 9m 3 3 4 6 6 4a 5 9m 7M 7M 9m 7m
 3 3 6 3 4 9M 9m 6 9m 4a 3 9m 7M 7M 6 4 4a 7M
 7M 7m 6 7m 6 6 6 3 9M 9m 7m 7M 6

12

7M 6 7m 6 7M 7M 7M 6 3 7M 7M 9m 9m 4a 6 5d
 9m 9m 4a 7M 3 7m 5d 7M 4 3 9M 7M 9M 6 5d 7M
 4a 3 7M 3 3 9m 9m 4a 9m 9m 7m 4a 6 4 7M 9m

La segunda de las formas expuestas por el maestro se denomina “contrapunto rítmico nota contra nota” de la que dice que “*Es una forma armónica a capella*”, en la que “*todas las voces tienen un ritmo idéntico excepto raras excepciones*”.¹⁵⁰ Podríamos establecer un paralelo con el contrapunto fuxiano si dijéramos que se corresponde con la primera de las especies propuestas por Fux (de hecho, comparten el subtítulo: “Nota contra nota”) pero la comparativa no resulta exacta pues en la primera especie del contrapunto fuxiano todas las notas del canto dado tienen la misma duración. Aquí, en cambio, el valor de las notas puede variar sin ningún tipo de limitación, la particularidad radica en que todas las voces coinciden haciendo exactamente el mismo ritmo a la vez. Por ello podemos decir que se trata de una forma armónica aunque el calificativo de “a capella” generalmente se destina a música exclusivamente vocal y, como se podrá constatar, el maestro parece destinarla con preferencia al género instrumental. Como excepción, esta textura absolutamente acórdica o vertical podrá aligerarse por un breve instante en el caso de que el valor de una nota sea largo (múltiplo de cuatro, según se indica en la tercera de las reglas estipuladas para este contrapunto), entonces una sola de las voces podrá dibujar una figuración basada en la unidad: la corchea. Así por ejemplo, si tenemos una blanca (siguiendo el ejemplo propuesto por Falk), una de las voces restantes podrá cantar cuatro corcheas.¹⁵¹ En las primeras reglas podemos constatar que para la escritura en el estilo atonal es preferible el movimiento contrario entre las voces de la textura, lo que vuelve a evocar de una manera clara los principios de la armonía tonal tradicional.¹⁵² Por sí solo esta característica se podría argumentar como uno de los motivos por los que el maestro recomienda al alumno un conocimiento profundo de la armonía y el contrapunto tradicionales, tras el cual se podrá iniciar este estudio del estilo atonal.¹⁵³

Continuando con la misma idea de la negación del sistema tonal por parte del atonal, se observa que la máxima del estilo atonal (mantener la independencia melódica

¹⁵⁰ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 36.

¹⁵¹ Como ya se ha indicado, se admiten los grupos irregulares por lo que dos corcheas son sustituibles por un tresillo.

¹⁵² “*El movimiento directo de las cuatro voces es muy posible, pero excepcionalmente*”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 36.

¹⁵³ En el punto 69 del libro escribe Falk: “*Aconsejamos no abordar los presentes estudios más que después de los de armonía tonal y contrapunto riguroso tonal y modal*”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 44.

de las partes sin que evoquen un contexto tonal) se consigue con auténtica eficiencia en texturas a dos voces, e incluso a tres. Sin embargo, es en la textura a cuatro voces, sobre todo cuando dibuja complejos verticales como ocurre en las formas denominadas por Falk “Contrapunto rítmico nota contra nota” y “Canto armonizado”, donde se corre un mayor riesgo de asociación con acordes del sistema tonal probablemente porque la textura a cuatro partes se haya constituido como la convencional, la más significativa de ese sistema. Nos disponemos a demostrar mediante el análisis de los ejemplos del tratado que la inevitable percepción vertical en estas formas se traduce en la flagrante intromisión de complejos verticales fácilmente vinculables con la tonalidad. Empezaremos analizando en su práctica totalidad, el ejemplo del ejercicio en contrapunto rítmico nota contra nota que nos ofrece el autor (ejemplo F.15).

El uso de tríadas clasificadas entre las tres voces superiores con un bajo que desdibuje su efecto (se ha marcado con una “x” en el ejemplo), e incluso configuradas desde la nota del bajo con una apoyatura bien en la voz superior (“y”) o en una de las dos voces intermedias (“z”), se deja traslucir con una frecuencia inusitada tras un análisis minucioso. Más aún, constatamos la presencia de progresiones cadenciales generadas por medios afines a los utilizados en el sistema tonal.

Analicemos varios casos presentes en este ejemplo. La primera corchea no acentuada del segundo compás está formada por un acorde de sexta y cuarta de SI menor entre las tres voces inferiores con una apoyatura ascendente en la soprano (FA-FA#). En el tercer compás todos los acordes excepto el primero siguen este tipo de configuración: de las dos últimas corcheas del tresillo que ocupa el primer tiempo, la primera está formada por un acorde de SOL mayor con una apoyatura descendente en la voz de contralto (RE#-RE) y la segunda por uno de DO# con ambas terceras, la mayor en el tenor y la menor en el bajo.

EJEMPLO F.15:¹⁵⁴

Allegretto *y* *z* *x* *x* *x* *y* *y*

(1) *x* (2) *x* **Accel.** *x* poco a poco **Allarg. Sub.**

(1) Repetición rítmica en las cuatro voces¹⁵⁵

(2) Ver § 44-3°.

En las dos corcheas del segundo tiempo aparece un acorde de $M1b$ mayor entre las tres voces superiores con la apoyatura en el bajo (FA#-SOL) en la primera y, en la segunda corchea un acorde de LA menor también entre las voces superiores con la apoyatura $M1b$ -MI en el bajo. Y llegamos a una cadencia en el compás cuatro: la corchea no acentuada contiene una quinta disminuida que le confiere carácter de

¹⁵⁴ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 37.

¹⁵⁵ Según hemos visto en la regla n° 9 de la primera parte del tratado.

dominante. En una primera apreciación se observa que dibuja una tríada entre las tres voces inferiores (FA-SI-RE) pero en realidad, los cuatro sonidos componentes se ajustan a un acorde de novena menor de dominante sin quinta construido a partir de la nota DO# (obviamente enarmonizando el FA por el MI#). El segundo elemento de la cadencia lo constituye la negra que ocupa el segundo tiempo del compás: una tríada de *Mib* menor con apoyatura descendente en la soprano (SI- *Sib*). Casi podríamos hablar de una cadencia rota entre un V grado (DO#) y un VI (Re#, enarmónico de *Mib*), aunque sin la resolución escolástica que obliga a los consabidos movimientos lineales para cada uno de los elementos del acorde. Sin embargo, esos movimientos melódicos de cada una de las voces nos reservan una última sorpresa, pues todas describen un intervalo final asociado, desde el punto de vista melódico tradicional, a la cadencia: una segunda mayor descendente en la soprano (II grado que desciende al I), una segunda menor ascendente en la contralto (sensible a tónica) y dos giros de cuarta justa; descendente en el tenor (IV- I) y ascendente en bajo (V- I).

Pero para que esto no pueda considerarse un caso excepcional, añadiremos aún el análisis de la segunda cadencia que encontramos en el ejemplo que estamos tratando. El segundo tiempo del compás 7 vuelve a configurarse como una tríada de quinta disminuida (dominante) entre las tres voces superiores (SI-RE-FA) con apoyatura descendente en el bajo (*Mib*-RE), con resolución en el compás 8 a un acorde de LA menor con apoyatura ascendente en el bajo (*Lab*-LA) y los movimientos melódicos de cada una de las cuatro voces son: quinta justa ascendente en la soprano, segunda mayor ascendente en contralto, segunda mayor descendente en tenor y quinta justa descendente en bajo. El paralelo es obvio y enormemente revelador pues nos informa de que en el sistema propuesto por Falk hay, bajo la negación tonal basada en la elección de una interválica opuesta o, también podríamos llamarla compensatoria pues el término nos parece incluso más apropiado, una ordenación vertical en el sentido de un cierto tratamiento de los acordes que Falk no estipula en su tratado pero que se hace patente en los ejemplos musicales propuestos en el libro. Este tratamiento constituye una de las herramientas de que dispone el compositor para la articulación del discurso musical. Aunque efectivamente los complejos verticales incluyan un intervalo de séptima mayor o de novena menor para destruir cualquier efecto tonal, constatamos en este tratamiento o, porque no llamarlo, enlace de estos complejos, unas estrategias que deben mucho a

sus antecesoras del sistema tonal. Esta persistencia de los principios armónicos tonales se produce a varios niveles que nuestro análisis está revelando, aunque todo ello quede relegado a un lugar de percepción casi podríamos decir que subliminal.

Verdaderamente cuando el número de voces sobrepasa las cuatro en un contexto atonal, no es que se espese la textura en el sentido tradicional por medio de duplicaciones de sonidos inherentes a la armonía como ocurre en la tonalidad, sino que la inclusión de esas nuevas alturas que constituyen una quinta, sexta o séptima voz puede llevar a un efecto cluster¹⁵⁶ y, con ello, se potenciará una percepción atonal. En realidad, la inclusión de una quinta voz ya resulta suficiente para provocar esa afirmación atonal o, si se prefiere, para evitar las posibles asociaciones tonales a las que invita la textura a cuatro partes. Esto puede verificarse en los dos últimos compases del ejemplo F.15 que corresponden a los compases 11 y 12 del ejemplo de ejercicio propuesto por Falk para el contrapunto rítmico nota contra nota. En ese punto el número de partes aumenta de cuatro a cinco y siete respectivamente. Ahora bien, el concepto mismo de “incremento del número de voces” resulta sustancialmente diferente si comparamos los sistemas tonal-atonal. Mientras que en un sistema tonal el engrosamiento textural mediante el incremento del número de voces se consigue mediante la duplicación de sonidos en un mismo complejo vertical, ésta no es una estrategia a seguir si tratamos un lenguaje no tonal. Al prohibir el sistema atonal la duplicación y/u octavación de cualquier nota (pues Falk sólo la concibe ocasionalmente como resultado de la duplicación de una línea melódica), el aumento en el número de voces siempre tendrá lugar a costa de incrementar no sólo cuantitativamente, sino también cualitativamente el número de sonidos, teniendo como umbral máximo el número de 12 tonos que correspondería al cluster cromático (de ahí una de las nuevas perspectivas que adopta el contrapunto en el siglo XX, pues el resultado de esa aglomeración de alturas favorece un juego de densidades sonoras en lo que podría llamarse un contrapunto de masas).¹⁵⁷ Así pues, resulta obvio el claro contraste que se establece con el sistema tonal/modal, donde el incremento de número de voces se

¹⁵⁶ Agregación vertical de un grupo de notas adyacentes a distancia de segunda. La palabra “cluster” proviene del inglés y, literalmente, podría traducirse como “racimo de notas”.

¹⁵⁷ Las posibilidades que esto ofrece se multiplican si se prescinde del sistema temperado basado en los 12 semitonos, es decir, utilizando divisiones inferiores al semitono; aunque esta cuestión excede a nuestro trabajo. Mencionaremos uno de los tratados que presenta un estudio exhaustivo de sistemas microtonales: HABA, Alois. Op. cit.

produce a expensas de duplicar sonidos pertenecientes a la armonía. Es decir, que una textura a siete u ocho voces donde la música discurra bajo un lenguaje tonal, contempla complejos verticales de tres o, como máximo cuatro sonidos.¹⁵⁸ Se trata por tanto de un crecimiento únicamente cuantitativo, pues se incrementa el número de voces pero no el número de alturas sonoras o tonos.

Indicábamos un poco más arriba que Falk concibe la forma “Contrapunto rítmico nota contra nota” como primordialmente instrumental. Efectivamente, no hallamos ningún punto en el que se haga la más mínima referencia a su aplicación a un conjunto vocal (y ello contrasta precisamente con el planteamiento de la anterior forma contrapuntística descrita). Es más, los dos ejercicios propuestos para esta segunda forma de escritura atonal están destinados a un cuarteto de metal (dos trompetas en DO, un trombón y una tuba) y a un cuarteto de trompas en FA respectivamente. Este hecho junto con el contenido del punto 45 que versa: *“Esta forma es válida tanto para la orquesta como para el piano o para la música de cámara”*,¹⁵⁹ nos ha llevado a la conclusión expuesta.

Hemos incidido a lo largo de todo este estudio en la verificación de la importancia de la textura contrapuntística en la música atonal y, por extensión, a toda la música escrita desde principios del siglo XX. Llegados a este punto, uno puede preguntarse qué posición concede el maestro a esta forma absolutamente armónica que en principio parece contradecir el espíritu de independencia e individualidad entre las distintas voces que Falk defiende desde las primeras páginas de su introducción. El punto 46 responde claramente a esta cuestión constatando que el contrapunto rítmico nota contra nota será un recurso a utilizar de manera esporádica en el transcurso de una composición, a modo de contraste textural con el discurso adyacente: *“Sin embargo, aconsejamos para la composición en estilo atonal, no emplearlo demasiado frecuentemente ni por mucho tiempo, por el hecho de su oposición con la polifonía contrapuntística que es después de todo, el elemento característico de esta música”*.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Considerando la triada como elemento básico de este sistema.

¹⁵⁹ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 37.

¹⁶⁰ Ibid.

A continuación veremos que las tres formas de escritura atonal restantes guardan elementos comunes, bien entre ellas o bien con alguna de las formas ya explicadas. La tercera de las formas que en el tratado se denomina “Canto armonizado” corresponde a una textura homofónica, es decir, aquella en que la voz superior dibuja una línea melódica con una mayor o menor diversidad de valores rítmicos y las tres voces inferiores adoptan un claro papel secundario de acompañamiento armónico con valores más largos. Falk reconoce que “*es la forma más simple y la menos rica de todas*”.¹⁶¹ Ello nos induce a pensar que su uso será esporádico y no se hará extensivo a toda la composición tal y como nos indicaba el maestro en el punto 46 de la forma “contrapunto rítmico nota contra nota”.

Los efectos armónicos asociados con la tonalidad resultan aún más evidentes en el siguiente ejercicio también extraído del tratado de Falk (ejemplo F.16). Se trata concretamente de su ejemplo de la forma “Canto armonizado”. Aquí los efectos tonales se ven favorecidos por dos motivos. En primer lugar por la disociación que se crea entre la voz superior que lleva el canto (y tiene una mayor movilidad rítmica que las demás) y las tres voces inferiores que quedan relegadas a la función de acompañamiento armónico. Esto favorece la percepción de estas tres voces inferiores como una unidad acórdica. El segundo motivo lo constituye el hecho de que los cambios en las estructuras verticales se ven más espaciados, es decir, que los tradicionalmente llamados ritmos armónicos son más lentos que en el ejemplo anterior, lo cual favorece sin duda la percepción de las armonías tan eludidas. Lo que bajo los rápidos cambios armónicos (se entiende en la sucesión de complejos verticales) del ejemplo F.15 se hacía prácticamente imperceptible para el oído, aquí adquiere una mayor presencia provocada por esa dilatación en los cambios de ritmo armónico.

Hemos reproducido tan sólo los cuatro primeros compases del ejercicio (ejemplo F.16) de los que comentaremos cinco puntos concretos. Se inicia con un acorde de sexta y cuarta de $M1b$ mayor entre las tres voces inferiores y en el tercer tiempo del segundo compás tenemos la primera inversión de un acorde de $M1$ menor; en ambos casos la

¹⁶¹ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 38.

melodía realiza una nota de apoyatura. En el siguiente caso es el bajo quien realiza la apoyatura mientras que en las tres voces superiores se establece una tríada de FA mayor (tercer tiempo del tercer compás). Por último, en el cuarto compás tenemos un acorde de DO mayor con la apoyatura en la voz de tenor en el primer tiempo y, en el tercero, un acorde de DO# menor con apoyatura en el bajo.

EJEMPLO F.16:¹⁶²

The musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line, marked *mf comodo*. It contains four measures of music with slurs and dynamic markings. Labels 'y', 'y', 'x', 'z', and 'x' are placed above the notes in the first, second, third, and fourth measures respectively. The second and third staves are alto and tenor parts, both marked *p*. The bottom staff is the bass part, also marked *p*. The time signature is 3/4. The score concludes with the word '(continua)' at the bottom right.

Creemos que estas observaciones han quedado lo suficientemente ejemplificadas como para que no puedan considerarse meras casualidades, con lo cual quedan constituidas como uno de los factores que vinculan el sistema atonal de Falk a la tradición. Así pues, estamos de acuerdo con R. Reti cuando dice: “*Resulta casi imposible establecer series de progresiones de acordes que no contengan vestigios de relaciones armónicas o se perciban implicaciones tonales a través de las mismas. (...)En resumen, cuando las relaciones armónicas, ya sea en orden vertical u horizontal aparecen en un diseño atonal, el oído no puede dejar de apoyarse en ellas*”.¹⁶³ La jerarquía que presenta el sistema tonal no se limita a priorizar un tipo de intervalos sobre otros sino que las entidades verticales generadas a partir de la superposición de terceras establecen una compleja red de interrelaciones que constituye en sí misma un

¹⁶² FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 39.

¹⁶³ RETI, Rudolph. Op. cit.; p. 80.

verdadero código idiomático. Y en este sentido hablamos de la función de los acordes en la armonía tonal. Por lo tanto, el sistema atonal de Falk establece una nueva jerarquía interválica sin embargo sigue vinculado a la dialéctica funcional del sistema tonal como estamos comprobando.

Una vez verificado que esta forma está claramente relacionada con la anterior (contrapunto rítmico nota contra nota) por lo que a las tres voces inferiores se refiere, la línea melódica adquiere por otro lado, una particular relevancia que se nos antoja paralela a la de la última de las formas propuestas por el maestro. Nos referimos a la denominada “parte libre integrada en una de las formas precedentes” que correspondería a lo que tradicionalmente se conoce como un ejercicio de melodía acompañada. Nos lo corrobora el ejemplo ilustrativo que aporta Falk tras el punto 59 del tratado: podríamos hablar de un breve lied para soprano y piano aunque no incluye texto en la parte vocal. Así pues, el punto 50 perteneciente a la tercera de las formas (“Canto armonizado”) nos parece aplicable también a esta quinta y última forma con la que estábamos comparándola puesto que, en el mencionado punto, se enfatiza el papel prioritario de la melodía superior: “*Debemos tratar esta forma como un canto dado de ejercicio de armonía, dejando la línea de canto absolutamente aparte*”.¹⁶⁴ Este énfasis en la melodía, secundado por el hecho de que en el segundo de los ejercicios de este capítulo Falk propone la elaboración de una línea melódica por parte del alumno, nos hace reflexionar sobre la conveniencia de anteceder el estudio de la “Monodia atonal” a las formas aquí discutidas. Este estudio se plantea en un lugar bastante avanzado en el tratado, concretamente el punto 76. Allí se establecerán las bases para la elaboración de melodías atonales, como veremos. El requisito del estudio previo de la monodia atonal se hace especialmente acuciante al menos por lo que a las dos formas comentadas se refiere. Más aún, podría plantearse como un material de trabajo idóneo para la introducción del alumno en el estudio del estilo atonal.

En la sexta regla del punto 59 referida a la última de las formas (“parte libre integrada en una de las formas precedentes”), Falk suprime la diferenciación entre estilo riguroso o libre (hasta entonces no lo había hecho) y escribe: “*No hay estilo riguroso*

¹⁶⁴ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 38.

con parte libre".¹⁶⁵ Realmente la diferenciación entre esta dualidad estilística se ha revelado confusa desde que abandonamos la forma contrapuntística y su aplicación tiene algo entre la teoría vista con cierta rigidez o dogmatismo y el costumbrismo o la herencia axiomática. Pero ya que hemos comentado algunos aspectos de esta última forma ("parte libre integrada en una de las formas precedentes"), finalizaremos su estudio dejando para el final la cuarta forma propuesta por Falk: "Canto armonizado y contrapunteado".

Ya se ha dicho que en esta forma, al igual que en la tercera, la melodía cobra un papel especialmente destacado, pero la gran diferencia entre ésta y las cuatro formas anteriores es la circunstancia de que la parte libre integrada en la textura puede duplicar alguna de las notas que la conforman o, en palabras de Falk: "*tomar puntos de apoyo de los acordes disonantes, es decir, duplicar una de las notas*".¹⁶⁶ Esta parte libre puede duplicar una de las notas que figuran entre las tres voces superiores de la textura pero nunca la voz de bajo, cualquiera que sea la octava de esta duplicación. El autor indica que la parte libre debe estar escrita para una voz a solo o para un instrumento de timbre diferente y añade "*El solo vocal o instrumental acompañado por el piano o la orquesta se trata generalmente en parte libre*".¹⁶⁷ Nos parece especialmente reveladora la cuarta de las reglas aquí propuestas por el maestro donde dice que "*La parte libre se emplea frecuentemente con la forma "canto armonizado" y "canto armonizado y contrapunteado"*",¹⁶⁸ lo cual corrobora la comparativa que realizábamos en los párrafos anteriores. La regla séptima, en cambio, advierte de que "*No se puede integrar una parte libre en la forma contrapuntística*".¹⁶⁹ A su vez, creemos que esto confirma nuestra idea sobre el hecho de que la forma contrapuntística resulta la más rigurosa de las cinco y, por tanto, la que puede enmarcarse con menos dificultades a un proceder pedagógico de carácter escolástico.

Finalmente, la cuarta forma "Canto armonizado y contrapunteado", mantiene una mayor proximidad con la forma contrapuntística. La única diferencia que podemos

¹⁶⁵ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 42.

¹⁶⁶ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 41.

¹⁶⁷ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 42.

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ Ibid.

destacar es el hecho de que la voz superior mantiene, por lo general, un movimiento rítmico levemente superior al de las tres voces inferiores. Establecer líneas divisorias claras entre las tres formas (“Contrapuntística”, “Canto armonizado” y “Canto armonizado y contrapunteado”) puede convertirse en tarea ardua pues, hallaremos casos en los que “catalogar” una textura dada puede resultar poco menos que imposible. Falk la describe como “*Forma mixta armónica y contrapuntística, más rica que la precedente [canto armonizado] por el hecho del movimiento que pueden hacer las voces*”,¹⁷⁰ o sea, debido al contraste rítmico entre las voces. Sin embargo, destaca la vertiente armónica de esta forma considerándola la predominante.¹⁷¹ Desvincular esta forma del contrapunto constituye la única manera de que no quede absorbida por él, aunque se trate, como ya se ha dicho, de una cuestión de matiz, pues entre la forma estrictamente contrapuntística y la puramente armónica existe un amplio abanico de gradaciones donde la zona intermedia es de difícil clasificación.

Como el propio Falk nos indica no se trata de que cada una de estas formas deba utilizarse en el transcurso de toda una composición sino que, muy al contrario, estas diferentes texturas se contemplan únicamente como elemento de contraste dentro de la forma predominante: la contrapuntística, aportando de este modo un elemento de articulación al discurso musical que por un lado puede resultar de ayuda a la hora de configurar la estructura global de la obra y por otro, favorece la amenidad que otorga el cambio por diversidad, por oposición, en definitiva, por contraste.¹⁷²

Por último señalar que los ejercicios propuestos para las cuatro últimas formas se reducen a dos para cada una de ellas: uno sobre un canto dado y el otro cuya composición recaerá íntegramente en el alumno.

¹⁷⁰ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 40.

¹⁷¹ “*En efecto, esta forma, aunque es de esencia armónica, permite una cierta polimelodía y también algunos dibujos imitativos*”. Ibid.

¹⁷² Punto 62: “*En composición, todas las formas descritas más arriba, no solamente son posibles, sino que se pueden suceder en una misma obra, lo que permite dar una gran variedad a la escritura*”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 43.

Si nos detenemos un instante en lo que Falk denomina “formas de la música atonal”, observamos que el estudio realizado deja traslucir que lo que Falk denomina “formas” son, en realidad, diferentes texturas combinables entre ellas dentro de una misma composición musical como el propio maestro indica en el punto 62 de su tratado. Esta presentación contrasta con la de los tratados de contrapunto escolásticos en los que no se presenta esta disponibilidad de texturas, debido sin duda a que tradicionalmente se han establecido estudios separados de armonía y contrapunto.¹⁷³ En este sentido, pues, el tratado de Falk supone una mayor aproximación a la realidad musical puesto que examina y clasifica diferentes tipos de texturas musicales y contempla su uso alternado en la composición. Precisamente, ésta constituye una de las razones fundamentales que corroboran y apoyan nuestra creencia de que el hecho de referirse a un estilo riguroso (nos permitimos insistir en este punto) manifiesta un intento de diferenciación fruto de un lastre cultural más que de una verdadera necesidad que se ajuste a una realidad conforme con el tratado mismo.

Con ello iniciamos los comentarios a la tercera parte del tratado que, como ya se ha dicho, atiende diversos aspectos de la composición en estilo atonal. El más importante de todos ellos, al menos por lo que a su aplicabilidad técnica se refiere, es el estudio de la monodia atonal que discurre entre los puntos 76 y 77 del libro. No pretendemos quitar relevancia al resto de los conocimientos expuestos por Falk en esta tercera parte del tratado pero resulta obvio que mientras el tratamiento que se hace de estos últimos se desarrolla en términos más generales y sobrios, el mencionado capítulo de la monodia atonal se presenta con una escrupulosidad técnica que lo sitúa en la línea de los capítulos estudiados de la segunda parte del tratado. Precisamente esta proximidad con el carácter de los capítulos anteriores, es la que nos ha alentado a inaugurar el estudio de esta última sección del libro que nos ocupa con el capítulo de la monodia atonal, o si se prefiere, con la composición de la línea melódica atonal. Dice Falk en una nota al final del capítulo, que todas las reglas que ahora se dispondrán para ello son “*indispensables para la escritura a una voz*” y también pueden constituir “*una*

¹⁷³ (En el clasicismo vienés) “...el contrapunto cayó en descrédito por obstaculizar el camino de la naturalidad y la sencillez expresiva a las que aspiraban a la sazón. (...) El estudio del contrapunto se redujo entonces a este estilo (se refiere al severo “*stilo alla capella*” en el sentido de Fux), mientras la “*composición libre*” se refería al estilo galante, tenía en cuenta la evolución de la armonía, (...). Esta distinción esencial seguiría plenamente vigente a lo largo de todo el siglo XIX”. FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. Op. cit.; pp. 54-5.

base para la construcción de una línea melódica atonal a varias voces".¹⁷⁴ Esto último se debe a que en una textura polifónica las voces constituyentes pueden neutralizarse entre sí, como se ha visto en las reglas estipuladas en la segunda parte del tratado, rehuendo de esta forma cualquier relación tonal que pondría en peligro la integridad del estilo. Sin embargo en un discurso monódico, dichas condiciones deberán tener lugar y asegurarse dentro del ámbito de una sola voz. Es por ello por lo que el maestro dice que "*La escritura a una voz exige algunas reglas suplementarias con el fin de evitar un tonalismo sobreentendido, que se produciría por el hecho de que no podemos destruir la sensación tonal con otras voces, tal y como se hace normalmente observando las reglas que hemos dictado*".¹⁷⁵

La primera regla propone el uso "*sin restricción*" de los intervalos de séptima mayor, novena mayor y menor y cuarta aumentada (o quinta disminuida) para la composición de melodías atonales.¹⁷⁶ El uso de todos los demás intervalos está sujeto a ciertas condiciones. El único intervalo que está siempre prohibido es, por supuesto, la octava. Así pues, el resto de las reglas (que en esta ocasión Falk no enumera sino que les asigna letras) se concentran en establecer las condiciones en que los intervalos restantes (segundas mayores y menores, terceras mayores y menores, cuartas y quintas justas, sextas mayores y menores y séptimas menores) podrán utilizarse. Para ello deberán cumplirse una de estas dos normas:

1.- que la segunda nota del mencionado intervalo no constitutivo del sistema, forme contrapartida atonal con una nota que se haya escuchado anteriormente y que deberá encontrarse a una distancia máxima de dos compases y mínima de dos notas de la nota a neutralizar.

2.- O bien, si dicho intervalo se encuentra formando un giro melódico unidireccional de tres notas que abarca un intervalo global de novena menor.

¹⁷⁴ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 47.

¹⁷⁵ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 45.

¹⁷⁶ Veremos como Seeger constituye un ejemplo de que otros autores previnieron sobre los riesgos que supone para la cohesión de una melodía abusar de este tipo de saltos.

En este último caso deberán evitarse los giros de novena que sugieran un acorde clasificado arpegiado. Toda sucesión de intervalos que den un acorde clasificado también “*están rigurosamente prohibidos*”.¹⁷⁷

Transcribimos el breve ejemplo que aparece en el libro:

EJEMPLO F.17:¹⁷⁸



Las cinco primeras notas del ejemplo dibujan intervalos del primer grupo, es decir, de los admitidos sin reserva por el sistema. La quinta justa que aparece en el segundo compás (SI b -MI b) se admite porque forma parte de un giro de novena menor que se inicia en la primera nota del compás. La segunda menor del tercer compás (SOL-FA \sharp) es correcta porque el FA \sharp hace contrapartida atonal con el FA natural del primer compás, por tanto, exactamente a distancia de dos compases. Por la misma razón se admite la segunda menor (DO-SI) del cuarto compás: en este caso su contrapartida atonal es el SI bemol del segundo compás.

Para el intervalo de cuarta justa se observan ciertas licencias adicionales. Concretamente, se admiten tres cuartas justas seguidas siempre que la primera nota de la segunda cuarta no sea de una duración mayor que la primera. También está admitida la cuarta justa si se encuentra seguida o precedida de una cuarta aumentada (tégase en cuenta que en esta circunstancia se genera un giro de séptima mayor). Falk finaliza

¹⁷⁷ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 46.

¹⁷⁸ Ibid.

reiterando que “*Los temas con doce sonidos son particularmente propicios para el género monódico*”.¹⁷⁹

Este énfasis en la composición lineal que aquí observamos contrasta con el tratamiento que el contrapunto tradicional ha hecho de este aspecto. Nos referimos a que en muchos tratados de contrapunto severo no se contempla un requisito de trabajo sobre la construcción melódica paralelo al mencionado en la técnica atonal debido, con no poca probabilidad, a que tradicionalmente el contrapunto de especies fija su atención no en la elaboración melódica de manera aislada, sino dentro de un contexto polifónico, erigiéndose sobre melodías preestablecidas en muchas ocasiones (es el caso de los *canti firmi*)¹⁸⁰, o bien elaboradas posteriormente a imagen y semejanza de estas últimas.¹⁸¹ En cambio, en el sistema atonal este aspecto parece cobrar especial relevancia aunque sólo sea, como motivo inmediato, por el hecho de no disponer de cantos dados de corte histórico a partir de los cuales edificar los ejercicios atonales. La importancia de un estudio específico para la elaboración de melodías en ambos idiomas (tonal y atonal) es una cuestión que volveremos a abordar puesto que no hay que olvidar la renovación experimentada por composición monódica desde las primeras décadas del siglo XX.

Uno de los primeros capítulos de esta tercera parte del libro aparece encabezado así: “mezcla de tonalismo y atonalismo” y, aunque el maestro advierte del alto riesgo que supone tal empresa y aconseja mucha prudencia en el paso de un estilo a otro, sus consejos se desarrollan en una tesis muy sintética privándonos de detalles y ejemplos que ilustren la situación presentada. Los mencionados consejos pueden encontrarse en los puntos 66 y 67 del libro que transcribimos a continuación:

¹⁷⁹ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 47.

¹⁸⁰ “*El cantus firmus, en la música polifónica, servía de base a la escritura contrapuntística. Los maestros antiguos sentían especial predilección. Lo tomaban del gregoriano y lo convertían en notas de larga duración*”. BLANQUER, Amando. *Técnica del contrapunto*, Op. cit.; p. 103.

¹⁸¹ Aunque tratados de contrapunto modal-tonal más próximos en el tiempo como por ejemplo el de Salzer y Shachter (Op. cit.; pp. 3-9) o el de Forner y Wilbrandt (Op. cit.; pp. 78-105) sí presentan capítulos dedicados a la elaboración de cantos dados y/o melodías, ello no se ha hecho extensivo a todos los tratados de corte escolástico y, deducimos de ello, que no constituye un rasgo distintivo o, si se prefiere, no se ha considerado un elemento inherente a este sistema pedagógico.

“66.- La mezcla de los dos estilos es posible a condición de evitar en el estilo tonal, los acordes de séptima y de novena de dominante, los acordes sobre tónica y los de cuartas y sextas sobre dominante por el hecho de su gran precisión tonal.

67.- Los modos gregorianos están mucho más cerca del modo atonal que los modos clásicos”.¹⁸²

En otro apartado habla del “Acorde pantonal”¹⁸³ constituido por “los doce sonidos del modo atonal superpuestos” y cuya posición primigenia (que Falk denomina “el estado fundamental de este acorde”¹⁸⁴ utilizando la terminología tradicional), lo conforman la superposición de cuartas justas. El maestro aconseja una escritura lo más amplia y equidistante posible para este acorde respetando especialmente la proscripción del intervalo de segunda menor armónica. Se ejemplifican dos posibles disposiciones de este acorde extraídas de su cuarteto de cuerda Op. 340. Asimismo advierte que antes y después del acorde pantonal se evitará la repetición de notas en las mismas voces que las hayan interpretado.

Para terminar, Falk incluye unas palabras sobre la escritura orquestal puesto que la diversidad de timbres junto con “la pujanza más o menos grande de los instrumentos”¹⁸⁵ hacen que estime necesarias ciertas consideraciones por lo que respecta a las reglas concernientes a la contrapartida atonal. El maestro establece las principales familias de instrumentos de la orquesta en tres grandes grupos: “Se sabe que hay tres familias principales de instrumentos. Las cuerdas, las maderas y los metales, a los que se adjunta una familia complementaria: la percusión. Los saxofones, a pesar de su timbre híbrido, están clasificados en las maderas”.¹⁸⁶ Para asegurar la neutralización

¹⁸² FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 44.

¹⁸³ “Schoenberg se oponía al uso del término "atonalidad" a la hora de denominar un lenguaje musical no basado en las funciones tonales tradicionales; recomendaba en su lugar el término "pantonalidad". Con él pretendía probablemente dar a entender que el nuevo lenguaje musical es una consecuencia de la confluencia de todas las tonalidades. Pero puesto que el efecto inmediato es la destrucción de las características de la tonalidad en general, el término "atonalidad" parece una denominación apropiada”. PERLE, George. *Composición serial y atonalidad*. Op. cit.; p. 23. Creemos que Falk coincide con Schoenberg en el concepto de “pantonal” como confluencia de todas las tonalidades.

¹⁸⁴ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 44.

¹⁸⁵ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 47.

¹⁸⁶ Ibid.

mediante la contrapartida atonal ésta deberá ser emitida bien por un instrumento de la misma familia, bien por un instrumento “*de timbre igual o superior de una familia diferente*”¹⁸⁷ o bien por un conjunto de instrumentos cuya suma de timbres resulte lo suficientemente poderosa como para garantizar la neutralización. A modo de ejemplo escribe: “*Es evidente que una nota emitida por un trombón, no sabría ser neutralizada por un violín, ni tampoco por un conjunto de violines. Haría falta en este caso, añadir algunas maderas*”.¹⁸⁸ La diversidad tímbrica también permite la segunda menor armónica incluso acentuada cuando está producida por instrumentos de familias diferentes aunque este intervalo seguirá tratándose con reserva y su uso será esporádico.

Los instrumentos de percusión, así como el piano y el arpa, son considerados elementos que podríamos llamar colorísticos en la orquesta puesto que no pueden “*de ninguna manera, servir para la contrapartida atonal de un instrumento (cuerdas, maderas o metales)*”.¹⁸⁹ Ello nos sugiere una concepción tradicional por lo que respecta al papel de los instrumentos en la orquesta y el punto 82 corrobora esta postura pues, ratifica el papel de los timbales como refuerzo del bajo armónico.¹⁹⁰ Verdaderamente estos supuestos se confirman en la última frase del libro: “*Es totalmente necesario en el estilo atonal orquestal, “pensar en orquesta” según la expresión consagrada, para poder aplicar las reglas precedentes*”.¹⁹¹

Creemos que esta breve mención a la orquestación es significativa por el hecho de constatar una preocupación creciente por el timbre como parámetro musical aunque no sea sustancial en el conjunto del tratado. Desde principios de siglo, el timbre fue sustituyendo las funciones meramente decorativas que desempeñaba en épocas anteriores, por un papel especialmente destacado como elemento estructurador y articulador del discurso musical, convirtiéndose así la orquestación, en parte sustancial

¹⁸⁷ Respecto al uso del término “superior” refiriéndose al timbre de los instrumentos, entendemos que Falk asume una jerarquía donde las tres familias principales se ordenan de mayor a menor pujanza de la siguiente manera: metales – maderas – cuerda.

¹⁸⁸ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 47.

¹⁸⁹ Traducción literal de la última parte del punto 83.

¹⁹⁰ “*Los timbales se emplearán muy libremente. Pueden perfectamente duplicar una nota cuando constituyen un apoyo, especialmente en el refuerzo o en la prolongación de los bajos*”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 47.

¹⁹¹ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 48.

del pensamiento musical del compositor.¹⁹² Sin embargo debemos añadir que tras el interés por conservar la pretendida integridad del estilo atonal (mediante el uso de la contrapartida atonal en la neutralización de los diferentes timbres como acabamos de comprobar) se manifiesta una visión muy tradicional y, podríamos decir conservadora de la orquesta, donde los instrumentos de percusión (por citar sólo un ejemplo), no aparecen considerados como una familia autónoma y representativa del complejo orquestal. Y esto ocurre en un momento del siglo XX donde la evolución de los instrumentos de percusión -ésta no solamente constituye una familia equiparada a las demás, sino que aumenta sus efectivos y se desarrolla incesantemente-, y en especial, el papel cada vez más preponderante de los instrumentos de esta familia cuya afinación es indeterminada, corrió pareja a la incorporación de nuevos elementos sonoros que ampliaron la materia prima disponible en el lenguaje musical occidental con elementos como el ruido y los sonidos producidos electrónicamente.¹⁹³

¹⁹² “No puedo admitir incondicionalmente la diferencia entre altura y timbre tal y como suele exponerse. Pienso que el sonido se manifiesta por medio del timbre, y que la altura es una dimensión del timbre mismo. (...) Y si es posible, con timbres diferenciados sólo por la altura, formar imágenes sonoras que denominamos melodías, sucesiones de cuyas relaciones internas se origina un efecto de tipo lógico, debe ser también posible, utilizando la otra dimensión del timbre, la que llamamos simplemente “timbre”, constituir sucesiones cuya cohesión actúe con una especie de lógica enteramente equivalente a aquella lógica que nos satisface en la melodía constituida por alturas”. SCHOENBERG, Arnold. *Armonía*, Op. cit.; p. 501. Queremos recordar que estas líneas están fechadas en el año 1911.

¹⁹³ “De alguna manera, el siglo XX es el gran siglo de la percusión y ésta contribuye de manera muy precisa no sólo a ensanchar el camino que conduce hasta la conquista del total sonoro sino a hacerlo viable, deseable y utilizable. (...). Pero, al ser la mayor parte -aunque no todos- de los instrumentos de percusión de afinación indeterminada o, en todo caso, no temperada, es por esta familia de instrumentos, sin necesidad de plantearse nuevas consideraciones sobre la escala, por donde entra un mundo que amplía el total sonoro disponible más allá de la escala hasta entonces usada”. MARCO, Tomás. *Pensamiento musical...*, Op. cit.; pp. 284-6.

IV.2. KRENEK: DESCRIPCIÓN ANALÍTICA DE LOS “ESTUDIOS DE CONTRAPUNTO BASADOS EN LA TÉCNICA DODECAFÓNICA”

“El autor cree que en una fase posterior de desarrollo, la música atonal puede que no necesite las estrictas regulaciones de la técnica dodecafónica, y anticipa que los puntos esenciales de esta técnica se convertirán en una especie de segunda naturaleza”¹⁹⁴

IV.2.1. COMENTARIOS A SU INTRODUCCIÓN

Krenek subdivide la introducción a este pequeño tratado en varios epígrafes. En el primero de ellos intenta ubicar bajo el subtítulo de “Tonalidad y Atonalidad” la problemática terminológica que ha suscitado este binomio y a la que nos hemos referido y examinado en el tercer capítulo de este trabajo. Ya en 1940, Krenek llega a la conclusión de que lo más conveniente es restringir *“la referencia del término “tonalidad” al principio de las tonalidades mayor y menor”*.¹⁹⁵ La atonalidad presentó el problema de que la estructuración formal de la música ya no podía sustentarse por más tiempo sobre un fundamento armónico y por tanto, *“surgió la pregunta de qué nuevos métodos se podían idear para crear formas lógicamente coherentes a partir del material atonal”*.¹⁹⁶ Es aquí, en los albores del libro, donde ya se deja entrever lo que consideramos es la paradoja que se sitúa en el núcleo del planteamiento técnico de nuestro autor: por un lado nos dice que para alcanzar ese objetivo, su opción es el método de la técnica dodecafónica y por otra parte, afirma que las relaciones motivicas (como *“Idea Unificadora”*) son el elemento destinado a sustentar la función que en la tonalidad venía establecida por un soporte armónico; a saber, la coordinación y cohesión de la macroestructura.

¹⁹⁴ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 63.

¹⁹⁵ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 64.

¹⁹⁶ Ibid.

A lo largo de este capítulo analizaremos de qué manera estos dos elementos -la serie y las relaciones motivicas- que en principio parecen igualmente axiales en este sistema, se van disputando la hegemonía a la hora de establecerse como táctica fundamental en el proceso de composición musical. Cuando Krenek dice que la serie es “una especie de “almacén de motivos” a partir del cual se desarrollarán todos los elementos individuales de la composición”¹⁹⁷ nos está dando la clave que nos ayudará a comprender el desarrollo técnico que se expone a lo largo del tratado pues, como veremos, de alguna manera esta frase lleva implícita la explicación y la justificación de que, a partir de un determinado momento, considere la serie como un material fungible, como un andamio del que se prescinde cuando el edificio ya se ha construido. Según la metáfora del propio autor, la serie impregna toda la estructura de la obra “como un hilo rojo que tejido en una tela, le proporciona un tono característico sin apenas hacerse visible como tal”.¹⁹⁸

Podremos observar en nuestro análisis de qué manera la serie sufrirá esta conversión que acabamos de describir, viéndose invadida por otro elemento como es la “idea unificadora” con base en las interrelaciones motivicas. Todo ello parece claramente dirigido a indicarnos que tanto la serie como el motivo no son fines en sí mismos sino solamente un medio supeditado a algún tipo de fin superior. Fin éste, con el que no pocos autores han creído ver, y de hecho han interpretado, un vínculo con las creencias religiosas de nuestro autor. Un ejemplo es Lynn E. Burkett, quien en su interpretación del texto de Krenek hace una segmentación tripartita del tratado en lo que considera son tres estadios: el de manifestación, abstracción y el incorpóreo (siguiendo su denominación de la manera más literal posible). Cada uno de ellos representa enfoques cada vez más complejos de la serie dodecafónica. El primero abarca desde el primer capítulo hasta el tercero y se caracteriza porque los estudiantes trabajan con la serie en su forma original, creando líneas melódicas a partir de versiones completas de la serie. “En este estadio de la composición, la serie es un símbolo de características intelectuales [simetría, repetición motivica], estéticas [contorno melódico, prelación de ciertos intervalos sobre otros] y espirituales (...) Las características espirituales son aquellas que otorgan coherencia y lógica al proceso compositivo sin necesariamente

¹⁹⁷ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 65.

¹⁹⁸ Ibid.

conducir a algún resultado audible en la composición final. La frase de Krenek: “La música de culto le habla a Dios”¹⁹⁹ ilustra su creencia de que ciertos aspectos de una composición pueden resultar más apropiados dirigidos a los oídos divinos que a los humanos”.²⁰⁰ En el segundo estadio (del capítulo IV al VIII) se parte de la derivación de tres formas adicionales de la forma original de la serie. Línea melódica y serie empiezan a dejar de ir unidas y la línea se transforma en una representación abstracta de las características de la serie. “De la misma manera que en Edén [Génesis 2:10-14] el río salió de su cauce dividiéndose en cuatro ríos, la forma original de la serie presentada en el capítulo I se convierte en cuatro formas seriales”.²⁰¹ En el tercer y último estadio se enseña a componer melodías no a partir de una exposición completa de la serie, si no a partir de motivos de tres o cuatro notas extraídos de distintas transposiciones de las cuatro formas de la serie. “Los estudiantes aprenden a adquirir fe en la técnica dodecafónica y confían en que la forma original de la serie actuará como elemento de cohesión en la composición incluso cuando no esté literalmente presente en la forma manifiesta en la que originalmente se expuso”.²⁰²

Es así como una interpretación del texto de Krenek a la luz de sus creencias religiosas podría justificar los cambios en la relevancia de la serie que se ponen de manifiesto a lo largo de la presentación pedagógica. Veremos que este pequeño tratado puede interpretarse desde el punto de vista de un proceso por el cual la forma principal de una serie (si utilizamos la nomenclatura de Krenek, la forma original **O**) arranca como un elemento concreto, claro y cognoscible, y paulatinamente se va convirtiendo en una abstracción, hasta que su importancia básica radica principalmente en el proceso creativo del compositor.

Bajo el título “La técnica dodecafónica y el contrapunto” presenta Krenek otro de los epígrafes en los que divide la introducción. En él se pretende enfatizar la importancia de la línea y del contrapunto en esta música (como ya hemos apuntado en el

¹⁹⁹ KRENEK, *Über neue Musik*, Darmstadt, 1977; p. 105. Citado en BURKETT Lyn E. T. Op. cit.; p. 174.

²⁰⁰ BURKETT, Lyn E. T. Op. cit.; p. 173-4.

²⁰¹ BURKETT, Lyn E. T. Op. cit.; p. 181.

²⁰² BURKETT, Lyn E. T. Op. cit.; p. 175.

capítulo III de nuestro estudio), otorgando a la armonía “*un papel secundario*”.²⁰³ Finalmente el autor cierra la introducción puntualizando que este tratado expone su aplicación particular de la técnica dodecafónica que, como todo sistema, está sujeto tanto a la traducción individual que cada compositor haga al utilizarlo,²⁰⁴ como a la evolución del sistema mismo.²⁰⁵

IV.2.2. DESCRIPCIÓN TÉCNICA

En el primer capítulo del libro, Krenek nos enseña a construir una serie y nos da un par de pautas. Por una parte, no deberíamos utilizar demasiados intervalos iguales para elaborar una serie²⁰⁶ y también hay que vigilar la formación de tríadas mayores o menores en sonidos consecutivos de la serie “*porque las implicaciones tonales que emanan de una tríada son incompatibles con los principios de la atonalidad*”.²⁰⁷ Aún así, Krenek parece aceptar que una serie dibuje un máximo de dos tríadas (se entiende que mediante tres sonidos consecutivos de la serie). Podemos observar que no se trata de reglas estrictas si no más bien de advertencias o sugerencias que nos ayudarán a esquivar reminiscencias tonales en un discurso atonal.²⁰⁸

²⁰³ “*el nuevo lenguaje se basa en una concepción esencialmente polifónica de la música, estrechamente relacionada con la visión que de ella se tenía en la Edad Media, antes de que se hubiera desarrollado la tonalidad (en nuestro sentido del término). Por consiguiente parece acertado aproximarse a la atonalidad y a la técnica dodecafónica por medio del contrapunto. Los hechos armónicos en la atonalidad sólo tienen una importancia secundaria, al menos en la etapa que nos ocupa del desarrollo atonal*”. KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 66.

²⁰⁴ “*No podemos establecer que las limitaciones que fijan los sistemas, aun siendo imprescindibles, son la solución, la garantía de la obra; únicamente es demostrable que son su pauta. De hecho, si un sistema fuera un aval, el estilo referido a la personalidad individual no aparecería y la uniformidad, posiblemente, haría tediosa la observación del objeto artístico. De ahí, que consideremos que la creación no está en la invención de sistemas, sino en la utilización que cada compositor hace de esos sistemas*”. CATALÁN, Teresa. *Sistemas compositivos...*, Op. cit.; p. 28.

²⁰⁵ “*las páginas siguientes tratan, según se puede formular hoy en día de manera inequívoca en reglas más o menos definidas, la técnica dodecafónica*”. KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 66.

²⁰⁶ “*la repetición del mismo intervalo hará difícil evitar la monotonía en el desarrollo melódico*”. KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 68.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ Hay reconocidos ejemplos (entre ellos Alban Berg y el propio Schoenberg) de que hubo compositores dodecafónicos que utilizaron un tipo de series que incluían flagrantes diseños triádicos. Esto nos confirma las amplias posibilidades que ofrece la técnica dodecafónica como sistema compositivo según la aplicación individual que cada compositor haga de ella.

La serie dodecafónica que sirve de base a la mayoría de los ejemplos musicales del libro de Krenek aparece en el segundo ejemplo del mismo.²⁰⁹ Esta serie (que transcribimos a continuación como nuestro ejemplo K.1), tal como Krenek la presenta, “no es un tema sino sólo un modelo básico”;²¹⁰ no tiene forma y está vacía de cualquier característica rítmica o expresiva, por ello se escribe en redondas, sin líneas divisorias de compás y en ella sólo es relevante el orden en la sucesión de los tonos, sin tener en cuenta el registro. De esta manera, en la composición se podrán utilizar los tonos de la serie en cualquier octava siempre y cuando se respete el orden de aparición de los sonidos.

De algún modo podemos vincular esta presentación de la serie a la que se hace en el contrapunto tradicional del cantus firmus. Estos últimos también son fórmulas que se ven sometidas a cambios -como por ejemplo trasposiciones- y, en cuanto al tratamiento que se les daba en la composición, coinciden en que estaban sujetos a múltiples transformaciones que podían llegar a desfigurar su apariencia inicial. La serie dodecafónica se nos presenta similarmente dispuesta a éstas y otras transformaciones, y es en este sentido que podemos considerarla como una entidad musical abstracta. Al presentarla al comienzo del capítulo I, Krenek nos da a entender que la serie ocupa un lugar similar en el proceso compositivo, o sea, que es un recurso o material precompositivo a elaborar en las primeras fases del proceso creativo y al que uno se dirige y hace referencia a lo largo de ese proceso cuando lo considera necesario.

EJEMPLO K.1:²¹¹



²⁰⁹ Esta serie que Krenek utiliza a lo largo de todo su tratado es la serie sobre la que se basa su Suite para violonchelo Op. 84 (1939). Puesto que el presente estudio se centra en la pedagogía dodecafónica de Krenek más que en su práctica compositiva, no trataremos detalladamente la Suite.

²¹⁰ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 68.

²¹¹ Ejemplo 2 de Krenek.

En el segundo capítulo de su libro, Krenek propone al alumno la escritura de pequeñas piezas a una sola voz cuya extensión no supere los veinte compases. En esta empresa deben tenerse en cuenta las siguientes directrices: la melodía se elaborará mediante continuas repeticiones de la serie básica de tal modo que una vez presentados los doce sonidos, volverá a comenzarse la serie por el primero de ellos siguiendo el orden preestablecido y finalizando siempre cualquier exposición de la serie una vez se haya iniciado.²¹² Es obvio que el factor rítmico juega aquí un papel fundamental para evitar la monotonía de la secuencia de repetición de tonos,²¹³ por tanto, la diversidad rítmica y la falta de simetría en la estructuración de los periodos de la frase –así como la no coincidencia de éstos con el inicio de la serie- devienen elementos que caracterizarán este tipo de escritura.²¹⁴

La relación directa entre la serie y la línea que se refleja en este punto del libro - es decir, la declaración del principio de que una línea melódica consiste en continuas repeticiones de la serie básica- se desvanece de manera gradual a medida que uno avanza en la lectura del texto como iremos comprobando. A pesar de esto, en los primeros capítulos, este principio debe tomarse de manera literal. Casi inmediatamente, el autor hace una ligera modificación a esta advertencia inicial al permitir notas repetidas en determinados contextos específicos.²¹⁵ La relevancia de esta modificación

²¹² “Una composición a una voz en la técnica dodecafónica consiste en continuas repeticiones de la serie básica; en otras palabras, cuando se han utilizado los doce sonidos de la serie en la sucesión dada, al último (el decimosegundo) le seguirá de nuevo el primero, y así sucesivamente hasta que la pieza finalice con el sonido número doce de la última entrada de la serie. Una vez presentada, la serie se debe continuar hasta su fin”. KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 71.

²¹³ “El ritmo, el modo de organización temporal de la música, determina de forma decisiva la expresión musical. (...) las mismas series de notas pueden tener las más diferentes expresiones mediante el cambio de ritmo, como al contrario, una serie de notas distinta con igual ritmo se mantiene como “lo mismo”. KÜHN, Clemens. *Historia de la composición musical...*, Op. cit.; p. 315.

²¹⁴ “El estudiante pronto se dará cuenta de que el uso prolongado de modelos rítmicos invariables genera una monotonía menos aceptable en este estilo que en cualquier otro lenguaje. La periodicidad simétrica producida por un número igual de unidades métricas (como en los periodos de cuatro o de ocho compases de la música tonal) resulta ajena a este estilo, no sólo porque los fundamentos armónicos de esta periodicidad están ausentes, sino también porque los periodos simétricos no concuerdan con el carácter contrapuntístico de esta música”. KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 73.

²¹⁵ “La repetición de sonidos se permite ‘antes’ de que aparezca el siguiente sonido de la serie y dentro de la misma octava. La repetición de un sonido ‘después’ de la aparición del sonido siguiente de la serie se permite en los trinos, trémolos, formaciones similares al trémolo y en grupos en los que una nota se pueda considerar auxiliar”. KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; pp. 71-2.

radica en que es la primera de muchas transformaciones a la integridad de la serie que conducirá gradualmente a una disociación entre la serie y la línea. En este punto del texto las excepciones a la práctica de presentar la serie en su totalidad son muy limitadas: sólo se permite el mencionado tipo de repetición entre dos sonidos consecutivos de la serie,²¹⁶ sin embargo, ya nos anticipa que el capítulo VIII se verán ampliadas. El ejemplo siguiente muestra diversos ejemplos de este tipo de repeticiones tal y como aparecen en el libro de contrapunto.

EJEMPLO K.2:²¹⁷



Resulta destacable la manera en que Krenek guía al estudiante a través de los ejemplos 15 al 23 para mostrarle los pasos a seguir en la construcción de la breve

²¹⁶ “repeticiones de este tipo sólo pueden tener lugar entre grupos de dos sonidos consecutivos”. KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 72.

²¹⁷ Ejemplos 10, 11, 12, 13 y 14 de Krenek.

invención a una voz.²¹⁸ El análisis exhaustivo con propuestas para mejorar el ejercicio demuestra las cuestiones rítmicas y de articulación del fraseo a las que nos referíamos anteriormente pero además deja traslucir el aspecto de equilibrio global de la pieza como un elemento que a pesar de que el autor lo proyecta paso a paso para justificarlo técnicamente, lo cierto es que en última instancia interviene en ello el instinto natural del compositor.²¹⁹ Esa cualidad innata a la que uno también puede referirse en términos de intuición artística,²²⁰ condicionará finalmente el resultado de la forma global; su equilibrio y proporción.

El capítulo III, al tratar la escritura a dos voces, obliga a prestar atención a los sucesos verticales. Es así como por un lado, expone una clasificación de los intervalos armónicos conforme a la clasificación tradicional que de ellos hace la tonalidad:²²¹ apuntando los que se consideran consonancias (terceras/sextas mayores y menores, quintas/octavas justas), las disonancias de mayor o menor tensión (disonancias “suaves”: segundas/novenas mayores, séptimas menores; y disonancias “duras”: segundas/novenas menores, séptimas mayores) –recordándonos que tal valoración no tiene fundamento acústico-;²²² para la cuarta justa mantiene una valoración relativa al contexto en que aparezca y para la quinta disminuida (o tritono) el carácter ambiguo que le otorga el hecho de dividir la octava en dos mitades iguales. Por otro lado, señala una serie de normas específicas a tener en cuenta en el tratamiento vertical de los intervalos cuando componamos utilizando la técnica dodecafónica. La primera de ellas prohíbe el intervalo armónico de octava aunque permite ocasionalmente el unísono siempre que no

²¹⁸ [Krenek] “*escribe una melodía dodecafónica y después la somete a un análisis crítico, mostrando cómo pueden mejorarse sus puntos débiles. Los anti-shoenbergianos empedernidos dirán que el último estado de la melodía es peor que el primero, siendo cinco compases más larga; hay que reconocer que la melodía de Krenek no tiene más valor artístico que la mayoría de melodías compuestas específicamente para libros de texto. Pero las observaciones que ilustra son buenas*”. G. A. “Reviewed Work(s): *Studies in Counterpoint* by Ernst Krenek”, Op. cit.; p. 373.

²¹⁹ “*Por “componer” no quiero decir emplear los procedimientos tradicionales de elaboración, sino crear alguna clase de diseño que mantenga el interés del oyente*”. OGDON, Will & KRENEK, Ernst. “Conversation with Ernst Krenek”, Op.cit.; p. 109.

²²⁰ “*La palabra “intuitivo” no quiere bajo ningún concepto sugerir que el proceso creativo musical es cuestión de que la pieza brote milagrosamente de la cabeza de su creador. Me refiero a “intuitivo” para expresar el hecho de que los medios del proceso creativo musical no pueden entenderse directamente en términos conceptuales; es decir, que en esencia no atienden a los medios del lenguaje verbal*”. KRENEK, Ernst. *Exploring Music*, Op. cit.; p. 131.

²²¹ Véase Tomo II, Apéndice 2, pp. 78-9.

²²² “*la decisión de lo que debe ser considerado una disonancia y de cómo debería ser tratada es una presunción arbitraria inherente a un estilo musical particular, puesto que depende exclusivamente de conceptos estéticos*”. KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 79.

se produzcan dos sucesivos. A pesar de la clara priorización de la línea en este lenguaje musical, estas reglas demuestran un cuidado por la coincidencia simultánea de dos sonidos, hecho forzosamente irremediable en cuanto se aborda una textura polifónica.

Tras su valoración interválica sin embargo, Krenek apunta que en esta música no se establece una relación armónica entre entidades verticales como sí ocurre en la música tonal,²²³ y puesto que tal vínculo no existe, propone que se podría sustituir la nomenclatura habitual de los intervalos (terceras mayores, menores, quintas justas, etc.) por una designación numérica basada en el número de semitonos que contenga cada intervalo.²²⁴ Así por ejemplo, podemos referirnos a una segunda menor mediante un “1”, una cuarta justa sería un “5” y así sucesivamente. He aquí la antesala de la futura teoría de clases de tono –marco analítico al que nos hemos referido en nuestro capítulo III- cuyo punto de partida fue precisamente este método de designación interválica y el motivo por el que algunos teóricos hayan decidido abordar mediante esta teoría el análisis de la escritura dodecafónica aún en sus primeras etapas de evolución.²²⁵ En el texto de Krenek no hallamos sin embargo, ningún desarrollo posterior de esta propuesta; es más, este autor no prescinde de la nomenclatura tradicional para denominar los intervalos. Todos estos motivos nos conducen a pensar que esta nueva sugerencia responde por encima de todo al deseo de poder prescindir de la subjetiva valoración en términos de “consonancia” y “disonancia” y que en ese momento, el autor no podía prever que en base a ella, las venideras generaciones de compositores y teóricos generarían un nuevo mecanismo con que afrontar el estudio y el análisis de la música del siglo XX.

A excepción hecha del contenido del capítulo VII del libro –que como podremos comprobar, marca una salvedad dentro de la línea general de este planteamiento técnico-, Krenek abandona la cuestión de las relaciones armónicas obviando por tanto, una realidad indiscutible: la superposición de líneas melódicas generará complejos armónicos. Así pues, la única cuestión aquí es si se les quiere reconocer y establecer unas pautas para su desenvolvimiento en el discurso musical o si por el contrario, se prefiere ignorar su existencia dejando que los acontecimientos

²²³ “las relaciones armónicas de la música tonal no juegan ningún papel en la música atonal”. Ibid.

²²⁴ “Krenek intentó eliminar el etiquetaje tradicional de los intervalos y conservarlo “sólo ocasionalmente para la comodidad del lector”. BARKIN, Elaine. “Reviewed Work(s): *Serial Composition* by Reginald Smith Brindle”, *The Musical Quarterly*, Vol. 55. No 1 (Jan., 1969); p. 130.

²²⁵ Véase la reflexión sobre estos aspectos que hemos llevado a cabo en el capítulo III de este trabajo.

armónicos sucedan más allá de algún tipo de regulación específica para ellos, simplemente vigilados bajo la intuición del compositor.²²⁶ Ciertamente, la propuesta pedagógica basada en la técnica dodecafónica que nos presenta Krenek en este libro se muestra más concentrada en la melodía y en los motivos melódicos que en la consonancia o disonancia armónica, pero el eludir la verticalidad interválica no significa que pueda prescindirse de ella porque aunque proyectemos toda nuestra atención en la línea melódica y situemos este elemento horizontal en un primer plano, en cuanto construyamos dos líneas simultáneas se estarán generando asociaciones verticales.²²⁷ No quererles otorgar el papel que verdaderamente representan es un acto de omisión un tanto absurdo e incluso irresponsable.²²⁸ Habrá que esperar hasta el capítulo VII, al tratar el contrapunto a tres voces,²²⁹ para que Krenek haga una pequeña digresión en su discurso para abordar la formación de acordes en la música atonal.

Un examen de los ejemplos a dos voces propuestos en el tratado demuestra que efectivamente el elemento armónico no resulta muy apremiante; en primer lugar porque aún no podemos hablar de acordes propiamente dichos (si por ello entendemos un complejo vertical con un mínimo de tres elementos) sino de intervalos; es decir, la coincidencia de dos notas en vertical. En segundo lugar, porque Krenek muestra en sus ejercicios un hábil y estratégico uso de los silencios que no solamente otorga su estructura a la pieza enfatizando el carácter contrapuntístico del discurso, sino que además permite al compositor un considerable grado de libertad en la decisión de qué intervalos verticales utilizar y sobre todo en qué disposición rítmico-métrica, lo cual permite un margen de variabilidad en la percepción de esos intervalos que puede ir de un máximo de pujanza (ubicación métrica en tiempos fuertes, intervalos placados, disposición abierta del intervalo, utilización de los sonidos más agudos o más graves

²²⁶ “...Krenek tampoco intenta dar ninguna explicación de progresiones armónicas. Momentáneamente en todo caso, se deja al estudiante completamente en el aire”. SEARLE, Humphrey. Op. cit.; p. 113.

²²⁷ “El contrapunto se ocupa de los efectos de reciprocidad y compenetración entre los elementos lineales y de superficie, o dicho de otro modo: del movimiento de las líneas melódicas, sometido a la constante vigilancia de la armonía”. TOCH, Ernst. *La Melodía*, Op. cit.; p. 20

²²⁸ “El equívoco ingenuamente aceptado por el dodecafonismo tenía un fundamento preciso: el deseo de terminar con las funciones armónicas. Por el camino de la atonalidad, tal posibilidad es una utopía, ya que toda verticalidad engendra una función armónica mientras exista una homogeneidad sistemática de intervalos sucesivos y superpuestos”. BARCE, Ramón. *Fronteras de la música*, Op. cit.; p. 80.

²²⁹ “En la escritura a tres voces el factor armónico naturalmente destaca de una manera más notoria que en la escritura a dos voces, porque tres voces tienen más probabilidades de formar lo que se percibe como un acorde”. KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 96.

dentro del registro utilizado, énfasis mediante la acentuación, la dinámica, etc.) a un mínimo por el que pueden pasar casi inadvertidos (ubicación métrica en tiempos o fracciones débiles, “suavización” en la percepción del intervalo mediante el uso del movimiento oblicuo, prelación expresa de un componente del intervalo por encima del otro por medio del fraseo, acentuación, dinámica,... resumiendo: las posturas opuestas al caso anterior).²³⁰

Las explicaciones de Krenek respecto a la incorporación de la serie en la escritura a dos voces suscriben inicialmente las reglas que se han dado para la escritura a una voz; utilizando las líneas individuales de los ejemplos del capítulo II y añadiéndoles una segunda línea. En este punto del libro presenta un apartado bajo el título de “Imitación”. Al hablar de la imitación en el contrapunto a dos voces, introduce la idea de “motivos característicos”:²³¹ diseños interválicos melódicos que se encuentran en la serie y que consisten en dos o tres clases de tonos.²³² Krenek insta a los estudiantes a que se concentren en ellos a la hora de realizar sus composiciones. Veremos como en cada capítulo subsiguiente estos motivos característicos adquieren más importancia, hasta que en algunos de los últimos ejemplos musicales del libro queda claro que Krenek entiende la serie como una colección de motivos característicos además de una disposición ordenada de doce clases de tonos.

Al principio Krenek emplea motivos característicos en sus ejemplos musicales utilizándolos para dar la impresión de imitación en la escritura a dos voces. Describe la imitación aparente como algo que ocurre “*cuando la imitación afecta solamente a los sonidos iniciales del motivo, tras los que la voz imitativa continúa de manera*

²³⁰ [En la obra serial dodecafónica] “*el contraste y el desarrollo temático dependen del ritmo, así como de rasgos secundarios como la textura y la dinámica, en una medida mucho mayor que en la música tonal*”. PERLE, George. *Composición serial y atonalidad*. Op. cit.; p. 82

²³¹ “*Especialmente cuando se planean composiciones más extensas, es necesario establecer una marcada unidad temática entre las dos voces (al margen de la homogeneidad estructural que se garantiza por el uso de la misma serie básica). La mejor manera de conseguir este objetivo es presentando en la segunda voz algunos de los motivos característicos expuestos en la parte original*”. KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 81.

²³² Alturas (notas) sin especificación de octava o registro. Lerdahl y Jackendoff nos ofrecen la siguiente definición: “*Pitch class. “Clase de tono”. Se trata de un tono sin referencia a la octava o el registro en que aparece; de ahí, por ejemplo, el grupo de todos los dos como algo diferente de la nota do*”. LERDAHL, Fred & JACKENDOFF, Ray. *Teoría generativa de la música tonal*, Madrid, 2003; p. ix.

diferente”.²³³ En su ejemplo 31 que transcribimos a continuación como nuestro ejemplo K.3, utiliza la imitación aparente para llamar la atención sobre dos puntos diferentes de la forma original de la serie en los que dos notas consecutivas efectúan entre sí un intervalo de cuatro semitonos (tercera mayor).

EJEMPLO K.3:²³⁴

Allegro moderato ♩ = 90

Violin

Cello

a)

b)

c)

Así describe Krenek la diferencia entre imitación estricta y aparente en relación a este ejemplo: “En el Ej. 31, las imitaciones estrictas se utilizan en a) y en b). En c), se obtiene una imitación aparente explotando el hecho de que la “tercera mayor” descendente entre el tercer y el cuarto sonido de la serie fundamental aparece una vez más entre los sonidos décimo y undécimo de esa serie. La continuación de la melodía

²³³ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 82.

²³⁴ Ejemplo 31 de Krenek.

*del Violonchelo después del Mi del compás 8 (Ej. 31) no se puede recrear como una imitación estricta del motivo del violín después del Reb del compás 8, porque la sucesión de los sonidos de la serie tras el Mi es diferente de la sucesión tras el Reb”.*²³⁵

Lo cierto es que tanto en el caso de la imitación estricta –porque resulta obvio que estamos hablando de una imitación idéntica incluso en el aspecto rítmico- como en el caso de las imitaciones aparentes –puesto que utiliza la coincidencia interválica en dos puntos diferentes de la serie para generar conexiones motívicasy, estamos ante un tipo de imitación que desde el punto de vista de la atonalidad, podemos calificar de flagrante puesto que resulta perfectamente identificable en la audición y por otra parte resulta inevitable si el ejercicio canónico se realiza partiendo de la forma original de la serie: al tratarse de una imitación directa al unísono o a la octava, la correspondencia interválica favorece enormemente la vinculación de esos motivos en el plano de la percepción auditiva.

Sorprende esta postura ante el uso de la imitación en el planteamiento atonal de Krenek, más aún cuando otros compositores que abordan una descripción del lenguaje atonal describen un tratamiento diametralmente opuesto, es decir, utilizan la imitación en sus formas más complejas y menos perceptibles desde un punto de vista auditivo e incluso prohíben la imitación directa o estricta fácilmente reconocible, decantándose por procedimientos que la ensombrezcan. Podríamos pensar que esta propuesta responde a una estrategia pedagógica en un determinado estadio del aprendizaje del discente, sin embargo no dejaría de ser una especulación por nuestra parte puesto que el autor no hace ninguna afirmación en esta dirección. También cabe tener en cuenta una cuestión histórica definitiva en la explicación de este conflicto: que en las primeras etapas de la atonalidad, los compositores no sólo no eludieron repeticiones audibles (aunque por supuesto sí se evitaba el tipo de repetición estructural obvia de la tonalidad) sino que se apoyaron precisamente en un tipo de repetición perceptible²³⁶ (aunque no tan expuesta como en la tonalidad) para crear núcleos referenciales que dotaran de cohesión a su

²³⁵ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; pp. 82-3.

²³⁶ “Las formas son primordialmente entidades destinadas a expresar las ideas de manera inteligible. (...) La repetición, no siendo monótona, ayuda a desarrollar la idea musical”. SCHOENBERG, Arnold. “El estilo y la idea”, Op. cit.; p. 197.

discurso.²³⁷ Incidiremos en varios puntos de este capítulo y de los siguientes en la manera en que el controvertido uso de este recurso -la repetición- se vio vinculado a otro aspecto musical de capital importancia: la forma.

En la serie utilizada a lo largo del texto, Krenek se refiere reiteradamente a la tercera mayor como un motivo característico que tiene que ser enfatizado en el marco de la actividad compositiva. Hay cuatro intervalos en la serie que pueden realizarse como terceras mayores (entre el primer y el segundo sonido, una 3ª M ascendente; entre el tercero y el cuarto, 3ª M descendente; entre el sexto y el séptimo, 3ª M ascendente; y entre el décimo y el undécimo, 3ª M. descendente).²³⁸ Krenek anima a los estudiantes a que confíen en los motivos característicos que se encuentran en una serie para otorgar coherencia a la composición.

Wilbur L. Ogdon, uno de los primeros alumnos de Krenek, observa que *“la principal y casi la única función de la serie [en la interpretación de Krenek del concepto serial] es como una fuente de la cual extraer y desarrollar identidades características”*.²³⁹ La interpretación que Ogdon nos presenta en su tesis doctoral enfatiza la concepción que Krenek tenía de una obra musical como un ser al que el compositor infunde coherencia e identidad. De ahí que al interpretar los motivos fundamentalmente en términos de su capacidad para proporcionar a una composición una identidad similar a la de la serie que la originó, Ogdon no sólo está reconociendo la función de estos motivos en la pedagogía y en la práctica krenekiana sino que además antropomorfiza los ejemplos musicales y las composiciones. En los tres primeros capítulos del libro de contrapunto que hemos estudiado hasta ahora, los ejemplos

²³⁷ *“Las obras en las que detalles melódicos y armónicos específicos aparecen estabilizados en niveles de alturas definidos como formaciones referenciales con significado global son sólo representativas de cierta fase de la composición atonal. Ciertas obras, llamadas atemáticas, se rigen por el principio opuesto, el de no repetición”*. PERLE, George. *Composición serial y atonalidad*. Op. cit.; p. 35.

²³⁸ Krenek no utiliza el término “clases de intervalos”, aunque el concepto no es contradictorio a sus ideas sobre todo si tenemos en cuenta que en este capítulo III dice: *“Puesto que las relaciones armónicas de la música tonal no juegan ningún papel en la música atonal, términos como “tercera mayor”, “cuarta justa”, “quinta disminuida”, y otros parecidos, no tienen razón de ser. En este libro sólo los utilizaremos ocasionalmente, para la comodidad del lector. De hecho, en la atonalidad lo único que importa es el número de semitonos de cada intervalo. Por tanto, los intervalos pueden indicarse mediante cifras”*. KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; pp. 79-80.

²³⁹ OGDON, Wilbur Lee. *Series and Structure: An Investigation into the Purpose of the Row in Selected Works of Schoenberg, Webern, Krenek, Leibowitz*. (Ph. D. diss., Indiana University, 1955); p. 109.

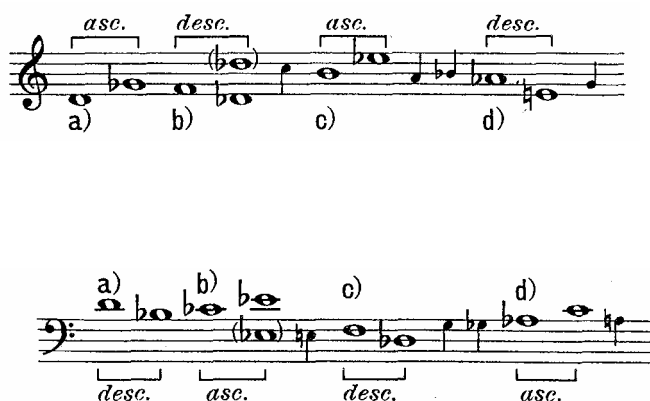
musicales de Krenek manifiestan la identidad de la serie (a excepción hecha de la cuestión del registro ya comprobada). Es a partir del entendimiento de esta identidad de la serie que se elaboran los ejemplos vistos: incorporando exposiciones literales y audibles de esa serie.

El cuarto será el primero de los subsiguientes capítulos de este tratado en marcar un giro importante en la exposición teórica de Krenek. Giro éste, que no sólo reconducirá de manera indefectible la línea de actuación que se ha marcado hasta ahora si no que además, erigirá toda una sucesión de conflictos justificables solamente desde una perspectiva de la función de la serie en la pedagogía krenekiana como la que exponíamos al principio de este capítulo. En el presente capítulo cuarto se limitará a presentar las formas derivadas de la serie adoptando la siguiente nomenclatura para designarlas: para la forma original de la serie utilizaremos el signo **O**, para la inversión **I**, la forma retrógrada **R** y la inversión retrógrada **RI**. El cómo utilizar estas cuatro formas seriales en una misma composición se explicará en el capítulo V. Krenek inicia el capítulo V aconsejando a los estudiantes que tengan en cuenta las similitudes interválicas entre la forma original de la serie (**O**) y sus formas derivadas. Por tanto, su línea de investigación motivica iniciada en los capítulos anteriores en base únicamente a la serie original, se hace ahora extensiva a las cuatro formas derivadas. Este tratamiento apunta a dos hechos: por un lado con esta actuación acabamos de otorgar un nuevo elemento de peso a las relaciones motivicas frente a la identidad de la serie y por otro, se consolida el recurso de vinculación motivica como elemento de cohesión en la obra musical.²⁴⁰

Así pues, en los ejemplos 36 y 37 del libro, Krenek señala las incidencias del intervalo de tercera mayor en las formas **O** e **I** de la serie (no debería ser necesario puntualizar que en los ejemplos pueden aparecer no como terceras mayores si no como sextas menores), rasgo éste, que se verá explotado desde el punto de vista motivico en las pequeñas invenciones a dos voces que presentará a continuación en el texto.

²⁴⁰ “Puesto que la coherencia de una composición (...) depende en gran parte de la concisión de las relaciones motivicas, será aconsejable examinar la serie y sus formas derivadas desde el punto de vista de las relaciones interválicas y de las posibilidades de su desarrollo. (...) Está claro que la explotación consciente de tales peculiaridades aumentará la coherencia de la composición”. KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; pp. 86-7.

EJEMPLO K.4:²⁴¹



En este punto del texto, Krenek emplea cada una de las cuatro formas de la serie del mismo modo que utilizaba la serie original en los tres primeros capítulos del libro. Por tanto, todavía se mantiene una sola relación normativa entre forma serial y línea, en la que una forma serial se repite en su totalidad dentro de una línea melódica individual, y por la que (a excepción de las simples fórmulas repetitivas estudiadas) ningún tono puede repetirse hasta que los otros once hayan sonado. Esta relación se hace patente en el ejemplo 38 de Krenek (que transcribimos como nuestro ejemplo K.5), al asignar a la línea de la flauta la forma **O** de la serie y al clarinete la forma **I**. También hace extensiva esta normativa a su ejemplo 41 (aquí ejemplo K.6), en donde una línea para violín construida a partir de **I** y seguida por **O** se combina con una línea para la viola que consiste en la disposición opuesta de estas dos formas seriales, o sea, **O** seguida de **I**. Krenek explica: “*En los próximos ejercicios, el estudiante puede utilizar alternadamente **O** e **I** dentro de la misma voz de manera que, en general, ambas formas se presenten simultáneamente. Sin embargo, no resulta necesario ni aconsejable insistir en que las secciones ocupadas por una serie completa en cada una de las dos voces deberían terminar al mismo tiempo*”.²⁴²

²⁴¹ Ejemplos 36 y 37 de Krenek.

²⁴² KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 88.

EJEMPLO K.5:²⁴³

Allegretto $\text{♩} = 108$

Flute

Clar.

1 2

3 4

5 6 7

p *f* *mf* *f*

mf *p* *mf* *p*

f *p* *mf* *p*

mf *f* *p* *f*

brillante

EJEMPLO K.6:²⁴⁴

Andantino $\text{♩} = 90$

Violin

Viola

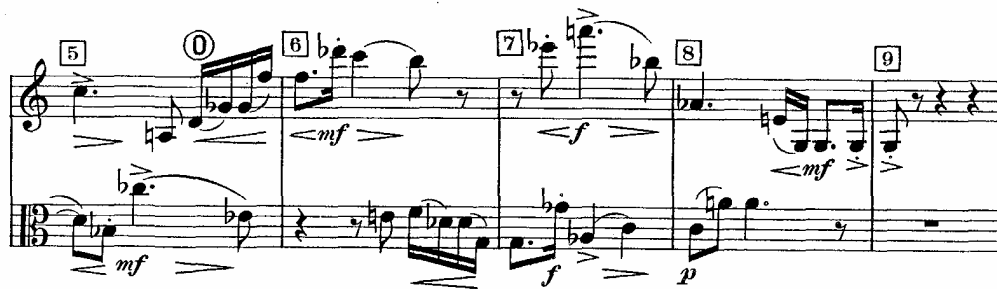
1 2 3 4

p *mf*

p *mf*

²⁴³ Ejemplo 38 de Krenek.

²⁴⁴ Ejemplo 41 de Krenek.



En la clase de ejercicio que Krenek describe aquí, cada forma de la serie se expone íntegramente antes de introducir una nueva forma de la serie. Aunque esta propuesta incorpora por primera vez la idea de que una línea melódica pueda constar de más de una forma serial, todavía mantiene la serie como una colección de doce notas que debe exponerse en orden dentro de una línea melódica individual. Sin embargo, a partir de este punto del libro esta premisa se abandonará generando un giro sustancial en el planteamiento del mismo.

En la sección final del capítulo V, Krenek presenta una técnica que denomina “cruzamiento de la serie”. El cruzamiento implica una textura a dos voces (como mínimo) con una exposición de la serie que empieza en una voz, desplazándose hacia la otra y regresando de nuevo a la voz en la que originalmente comenzó. Ésta es la primera manipulación de la serie que Krenek introduce, y supone una excepción al principio de que las líneas melódicas individuales deben estar compuestas de exposiciones de la serie completa. En el siguiente ejemplo K.7 mostramos el ejemplo 42 del tratado de Krenek en el que el autor hace una demostración de esta técnica de cruzamiento. Al principio del pasaje, el violín interpreta la forma **O** de la serie y el violonchelo la forma **I**. Las flechas de los compases 1-2, 4-5 y 7 indican los puntos en los que cada forma serial realiza un cruzamiento a la otra línea melódica.

EJEMPLO K.7:²⁴⁵

El resultado inmediato más significativo de la técnica del cruzamiento de Krenek es la creación de líneas melódicas con un contenido interválico entre notas consecutivas que resulta diferente al de las formas seriales.²⁴⁶ Las líneas melódicas como las que hemos visto en los ejemplos K.3 y K.6 (en el tratado, ejemplos 31 y 41), que no consistían en nada más que en exposiciones completas de las formas de la serie, tienen exactamente las mismas clases de intervalos consecutivos que las formas seriales sobre las que se basan. Cuando un compositor escribe una línea melódica que no está confeccionada a partir de continuas exposiciones de las formas seriales, tiene que hacer elecciones en lo que concierne a qué clases de intervalos se deben incorporar en la línea melódica, dónde incorporarlos y cómo, o si hay que enfatizar las identidades o motivos característicos de la serie original.

Un análisis del contenido interválico lineal del ejemplo K.7 demostrará en base a qué parámetros hace Krenek estas elecciones. A pesar de que en su tratado no se dirija

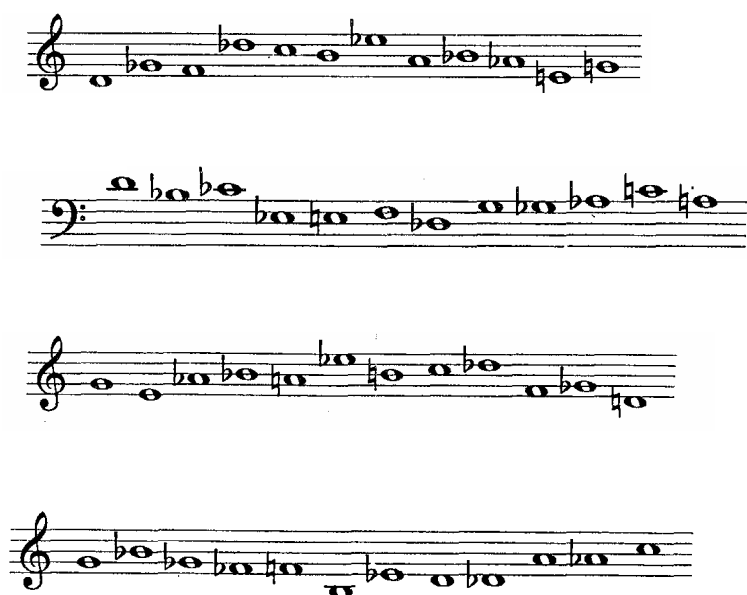
²⁴⁵ Ejemplo 42 de Krenek.

²⁴⁶ "La función de la serie dodecafónica como un motivo musical básico es bastante difícil de mantener mientras que la serie se trate como una unidad irrompible, lo que, para bien o para mal, se asumió que era un principio fundamental de la técnica dodecafónica "clásica". KRENEK, Ernst. "Is the Twelve-Tone Technique on the Decline?", Op. cit.; p. 521.

al alumno orientándole de manera específica en esta cuestión, podemos considerar que este tratamiento que ahora analizaremos queda vinculado a la máxima en el planteamiento teórico de este autor que aspira a que la obra musical alcance la coherencia por medio de la concisión en las relaciones motivicas.

El ejemplo siguiente muestra las cuatro formas de la serie tal como Krenek las presenta en su tratado en los ejemplos 2, 32, 33 y 34.

EJEMPLO K.8:²⁴⁷



Un estudio pormenorizado de las clases de intervalos entre notas consecutivas en la serie original ha confirmado una clara preponderancia del semitono y de la tercera mayor; es decir, del 1 y del 4:

Clase de intervalo:	1	2	3	4	5	6
	36'36%	9'09%	9'09%	36'36%	0%	9'09%

²⁴⁷ Ejemplos 2 (O), 32 (I), 33 (R) y 34 (RI) de Krenek.

En el ejemplo 9.K aparecen las notas que hemos extraído de cada línea melódica del ejemplo 42 de Krenek, el primero en el que el autor hace una demostración de la técnica del cruzamiento. El ejemplo 9.K.a contiene las treinta y seis notas de la línea del violín y el ejemplo 9.K.b las treinta y seis de la parte del violonchelo.

EJEMPLO K.9a:



EJEMPLO K.9b:



Observemos a continuación cuáles son las clases de intervalos consecutivos predominantes:

Clase de intervalo:	1	2	3	4	5	6
<i>violín</i>	31%	9%	11%	34%	6%	9%
<i>violonchelo</i>	31%	9%	11%	34%	6%	9%

El ejemplo 42 de Krenek (ejemplo K.7 en el presente texto) destaca por dos razones. No sólo se trata del primer ejemplo del tratado en el que figura una importante

diferenciación entre la línea y la serie, si no que en este ejemplo, el contenido de clases de intervalos consecutivos de la parte de violín y el de la del violonchelo son idénticos pero además, es muy parecido al contenido de clases de intervalos consecutivos de la serie (los intervalos más destacados siguen siendo el semitono y la tercera mayor). Sería perfectamente posible plantear un ejercicio corto a dos voces utilizando las formas **O** e **I** de la serie y aplicando la técnica del cruzamiento en el que las dos líneas melódicas tuvieran diferente contenido de clases de intervalos consecutivos, pero aquí observamos un tratamiento minucioso que apunta en otra dirección. Está claro que en cada punto en que tiene lugar un cruzamiento, se incorpora a la línea una nueva clase de intervalo y en el ejemplo que nos ocupa (ejemplo K.7) es evidente que Krenek procede cuidadosamente al escoger los puntos de cada línea en los que la serie se cruzará, de tal manera que los nuevos materiales que se introduzcan en cada melodía sean afines al contenido de clases de intervalos de la serie. A pesar de que el texto inmediatamente anterior a este ejemplo no da instrucciones explícitas sobre cómo utilizar exactamente la técnica del cruzamiento para obtener este efecto, en la uniformidad en el contenido de clases de intervalos que acabamos de constatar se pone claramente de manifiesto el anterior consejo de Krenek respecto a la concisión de las relaciones motivicas,²⁴⁸ con el que inauguraba este quinto capítulo.

Es importante destacar que una vez se ha presentado la técnica del cruzamiento, las restricciones anteriormente mencionadas en el libro con respecto a la repetición ya no van a tener la misma relevancia que hasta ahora sustentaban. Inicialmente, una línea tenía que contener exposiciones de la serie y ninguna clase de tono debía repetirse antes de que se hubieran oído las demás clases de tonos. Sin embargo, una vez que Krenek introduce la técnica del cruzamiento, la exposición de la serie se aparta de su dependencia de la línea individual. La cuestión de la repetición de más de una clase de tono dentro de una línea melódica se está reorientando (aunque la repetición de una clase de tono en una línea se permite en este punto, este tipo de repetición en una exposición de la serie, incluso si esa exposición se cruza entre dos o más voces, todavía debe evitarse. Posteriormente se ampliará esta cuestión). En los compases 1 y 2 del ejemplo K.7 (ejemplo 42 en el tratado de Krenek), el Fa de la segunda mitad del tercer tiempo y

²⁴⁸ “Puesto que la coherencia de una composición (...) depende en gran parte de la concisión de las relaciones motivicas”. KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 86.

el *Reb* del cuarto tiempo del compás 1 se repiten, empezando por la última semicorchea del compás 1 seguida de la caída del compás 2. Cada uno de estos dos intervalos melódicos pertenecen a dos formas diferentes de la serie: el primero corresponde a la tercera y la cuarta notas de la forma **O** de la serie y el segundo a la sexta y la séptima notas de la forma **I**. Puesto que estos intervalos pertenecen a dos formas diferentes de la serie, su repetición no constituye una violación de ninguna de las reglas anteriormente establecidas.

Si bien es así desde un punto de vista del funcionamiento del sistema en base a esas reglas, aquí se levanta el dilema de hasta qué punto el compositor debe vigilar el efecto auditivo de todo el procedimiento técnico, pues lo que cabría saber es si el sistema tenía como máxima prioridad regular la repetición de una misma nota para de este modo asegurar que no se hace ningún énfasis específico en determinadas alturas que pudieran revelarse como una especie de centros tonales. A nuestro autor no parece preocuparle el hecho de potenciar una clase de tono por encima de las demás²⁴⁹ o más bien podemos interpretar, y ésta es la opción que más parece ajustarse al pensamiento filosófico de Krenek, que antepone el sistema mismo –como reflejo de una ideología vinculante- al resultado auditivo que pueda generar ese sistema. Otros autores han interpretado esta postura ideológica de Krenek (que constata la influencia weberniana en este autor como argumentábamos en capítulos anteriores)²⁵⁰ en relación con sus creencias religiosas: una fe que dota a la serie de ciertas propiedades que están más allá de lo explicable y que en un momento dado del proceso compositivo (y tras un exhaustivo adiestramiento en la técnica serial por parte del compositor), permiten que la serie como identidad se desvanezca confiando en que a pesar de su aparente inexistencia, sus efectos como material precompositivo trascienden y repercuten

²⁴⁹ “En cualquier contexto musical, incluso en uno atonal, ciertos tonos asumen temporalmente el carácter de puntos de referencia a través de la repetición, duración u otros procedimientos de énfasis. Incluso los acordes pueden funcionar de este modo. Lo que hace atonales estos contextos es el hecho de que sus elementos no están organizados en los diseños acórdicos de la armonía tonal”. KRENEK, Ernst. “Is the Twelve-Tone Technique on the Decline?”, Op. cit.; p. 522.

²⁵⁰ “Pero tanto si utilizaba una serie como varias, la técnica nunca era un fin en sí misma. Para Webern, servía como una metáfora para lo inefable en la naturaleza y en el cielo, y le proporcionaba un medio para hacer realidad uno de sus más esperados objetivos en música: alcanzar lo inalcanzable”. SHREFFLER, Anne C. Op. cit.; pp. 335-6.

positivamente en el objeto musical, dotándolo de unidad, coherencia y dejándolo en disposición de cumplir su fin último: transmitir un mensaje al oyente.²⁵¹

En el capítulo VI (“Escritura a dos voces utilizando las cuatro formas de la serie”), Krenek utiliza la técnica del cruzamiento en conjunción con las cuatro formas de la serie en un sencillo ejemplo de tan sólo ocho compases que transcribimos a continuación.

EJEMPLO K.10:²⁵²

“*La continuidad de las diferentes formas de la serie se puede localizar siguiendo las diferentes líneas que conectan las notas individuales; la última nota de cada serie se indica mediante una flecha*”²⁵³

²⁵¹ “En resumen, Krenek creía que la distancia objetiva del material musical generada por la técnica dodecafónica podría hacer que su audiencia eludiera una identificación simple con el material histórico presentado en el escenario [se refiere a la ópera “Karl V”], y en su lugar, ayudaría a alcanzar tanto un compromiso auténtico como una reflexión crítica sobre ese material”. TREGGAR, Peter John. Op. cit.; p. 61.

²⁵² Ejemplo 44 de Krenek.

²⁵³ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 92.

La siguiente cita extraída del inicio de este capítulo constituye un buen ejemplo de cómo entiende Krenek esta interacción entre las dos herramientas fundamentales de la técnica dodecafónica: la serie y las relaciones motivicas; y de su papel en la organización estructural de la música: *“Se recomienda derivar el esquema formal y las principales ideas-motivo de la composición de las relaciones interválicas características de las cuatro formas de la serie. Los dispositivos para conectar las diferentes secciones de una pieza se pueden desarrollar, por ejemplo, a partir del hecho obvio que **R** empieza con el mismo intervalo con el que finaliza **O**, presentando la forma retrógrada de este intervalo (que es, al mismo tiempo, una transposición de su inversión). Lo mismo puede afirmarse de **I** y de **RI**. La recurrencia de intervalos similares o idénticos en las diferentes formas de la serie puede utilizarse en la elaboración de motivos característicos. En nuestra serie se evidencian varias combinaciones de “terceras mayores” ascendentes y descendentes, como se indicó en la primera sección del capítulo anterior”*.²⁵⁴

De la anterior cita nos parece especialmente destacable la introducción de un nuevo factor musical: la forma, y es que aunque de manera tangencial y tácita ya se había sobreentendido, aquí nos dice explícitamente que al trabajar bajo esta técnica, la forma musical podrá derivarse de las relaciones interválicas entre las cuatro formas de la serie y de las conexiones motivicas que entre ellas se generen. Volveremos sobre el tema de la forma musical al tratar el capítulo X: Disposición de Formas más extensas.

Este último ejemplo añade un anexo a las reglas concernientes al cruzamiento tal y como se explicaron anteriormente en el tratado. Dice Krenek: *“no es necesario que la continuación de una presentación interrumpida de la serie acontezca inmediatamente después del punto en que tuvo lugar la interrupción”*.²⁵⁵ En el ejemplo K.10, utiliza líneas continuas y punteadas para conectar las notas de cada una de las cuatro series entre sí. Podríamos decir que para la mayoría de los oyentes, resulta realmente imposible oír las exposiciones de la serie, cuando lo cierto es que tal empresa prácticamente escapa a la capacidad de percepción del oído humano. La relativa falta de

²⁵⁴ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 91.

²⁵⁵ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 92.

interés por el oyente que muestra Krenek en este aspecto es distintiva de su empleo de la serie, que se incorpora más como una guía para el compositor durante el ritual del proceso compositivo que para ayudar a los oyentes a orientarse en su periplo a lo largo de una composición. En cuanto al estudiante de composición, la serie en su totalidad todavía ocupa el centro del proceso compositivo y mantiene algún tipo de integridad. Las líneas continuas y punteadas de Krenek muestran que este ejemplo (al igual que ejemplos similares que los estudiantes puedan realizar) se compuso utilizando una exposición completa de cada una de las cuatro formas seriales.

El capítulo VII (“Escritura a tres voces”) supone un breve paréntesis en la exposición teórica de Krenek, pues abandona momentáneamente su énfasis en la composición lineal para discutir la tensión armónica en acordes de tres sonidos. En la textura a dos voces hemos visto que efectivamente puede eludir hasta cierto punto el elemento armónico, aunque sin duda se generan una sucesión de intervalos en vertical que el autor no somete a ninguna reglamentación especial; su guía parece fundamentarse en un discurso supeditado a los puntos culminantes en el que asocia éstos a un incremento en la dureza de las disonancias.²⁵⁶ Éste es el prácticamente el único punto de referencia que de manera explícita se ofrece en ese momento al alumno para dotar a su pequeña composición a una sola voz de un elemento discursivo y a su vez, estructurador en la articulación de la frase musical.

Centrémonos en el objeto del presente capítulo, es decir, en la formación de acordes. En el contexto del contrapunto dodecafónico los acordes se pueden generar de dos formas: a partir de la incidencia simultánea de tonos de diferentes formas seriales o bien, haciendo coincidir verticalmente tonos consecutivos de una sola forma de la serie.²⁵⁷ A continuación reflexionaremos sobre estas dos formas de generación armónica

²⁵⁶ “los puntos culminantes son de de la máxima importancia. Es conveniente introducirlos mediante una aceleración del movimiento e incrementando la dureza de las disonancias. Sin embargo, cuando la composición tienda a menguar en intensidad, resultará adecuada una ralentización del movimiento, las disonancias más suaves y las consonancias resultarán procedentes”. KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 80.

²⁵⁷ “La serie (...) es empleada no sólo como fundamento de la asociación lineal, sino de forma más sistemática como base de la asociación vertical. (...) En la música tonal, toda combinación es una tríada en sí o bien un componente de una progresión cuyo origen y destino son tríadas. En la música dodecafónica, sin embargo, la simultaneidad puede ajustarse o no al principio ordenador proporcionado

y su incidencia en el concepto de la serie y en la idea de su transformación a lo largo del tratado, pero para ello primero nos vemos obligados a recapitular sobre determinados aspectos que se han tratado anteriormente en el libro de Krenek.

En base a la clasificación de intervalos que ha llevado a cabo en el capítulo III, el autor hace un estudio de los acordes de tres sonidos catalogando estas sonoridades conforme a su contenido interválico. Las posibles resultantes son seis y atienden a la combinación de tres variantes, a saber: consonancias, disonancias duras y disonancias suaves. De este modo, la clasificación que nos muestra diferencia entre acordes que contienen: tres consonancias (las tríadas mayores y menores tradicionales); dos consonancias y una disonancia suave; una consonancia y dos disonancias suaves; dos consonancias y una disonancia dura; una consonancia, una disonancia suave y otra dura; una disonancia suave y dos duras. La valoración de los acordes que contengan un intervalo de cinco semitonos (cuarta justa) o de seis (quinta disminuida) dependerá de cuál sea el tercer elemento en la tríada aparte de la cuarta o el tritono en base al carácter camaleónico de estos intervalos según el contexto en el que aparezcan.²⁵⁸

Para este estudio, el parámetro tensión es el único factor a tener en cuenta en un contexto atonal ya que *“la atonalidad no dispone ni de reglas para un tratamiento especial de las disonancias ni ha formulado una teoría armónica comparable a la de la tonalidad. La única característica de un acorde que se debe tener en cuenta es el grado de tensión que muestra tal acorde en virtud de sus intervalos constitutivos”*.²⁵⁹ Puede derivarse entonces que el discurso musical discurrirá en base a una narrativa que dictará la fluctuación tensional. Ésta nos permitirá por ejemplo, generar puntos climáticos²⁶⁰ de máxima tensión (disonancia) y su contrario, puntos de relajación (consonancia)²⁶¹ a los

por el sistema; cuando no lo hace, no guarda necesariamente una relación con tal principio”. PERLE, George. *Composición serial y atonalidad*. Op. cit.; pp. 109-10.

²⁵⁸ Ya hemos aludido a la característica ambivalente de estos intervalos y volveremos a esta cuestión en los capítulos V y VI de este trabajo.

²⁵⁹ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 96.

²⁶⁰ *“De este modo, entregándonos un método de análisis acórdico, Krenek nos deja para que nos manejemos con él, haciendo solamente la misma observación que antes concerniente al uso de las disonancias más duras hacia los puntos culminantes; añade no obstante, que las consonancias “deberían utilizarse con gran cautela”*. SEARLE, Humphrey. Op. cit.; p. 115.

²⁶¹ *“En primer lugar hay procesos de tensión y relajación, producidos por la diferencia de carácter entre la disonancia y la consonancia –la disonancia representando el más alto grado de tensión y la consonancia el más bajo, de manera que hay una fuerza pendular entre las dos”*. KRENEK, Ernst. *Exploring Music*, Op. cit.; p. 143.

que podremos llegar súbitamente, por contraste o de manera paulatina a través de varios pasos intermedios configurados por estructuras acórdicas que seguirán la tabla de acordes que Krenek nos presenta en este tratado.²⁶² Todo ello claro está, presupone un tratamiento igualitario de los diferentes acordes en cuanto a que en el sistema dodecafónico ninguno presenta la obligatoriedad de prepararse o resolverse mediante algún tipo de dispositivo especial. Probablemente este es uno de los factores clave por lo que no pueda hablarse de una formulación armónica para esta técnica.²⁶³

Tras una somera clasificación que más bien podríamos considerar un listado de acordes de tres sonidos, Krenek incide en la relatividad en la valoración de los conceptos de consonancia y disonancia en un intento de prevenir al alumno de posibles prejuicios heredados de la tradición: al hablar de consonancia y disonancia no va implícito ni lo bueno ni lo malo, simplemente queda expuesta la paleta de posibilidades de que dispone el compositor como herramientas a la hora de desarrollar su labor.²⁶⁴

Tras esta exposición teórica, Krenek apenas vuelve sobre la cuestión del contenido armónico en los ejercicios de contrapunto a tres voces. Este hecho, junto con la ausencia de algún tipo de examen o justificación teórica para sus concepciones de consonancia y disonancia hace que sus pocos comentarios sobre armonía atonal parezcan una digresión momentánea del enfoque más importante del texto: el contrapuntístico-lineal.²⁶⁵ En definitiva, Krenek no sólo no pretende configurar un nuevo sistema armónico equiparable al instituido en el sistema tonal, sino que afirma no

²⁶² “De este modo las progresiones desde un grupo de acordes al otro crearán tensión o relajación según la posición de los acordes en esa tabla. Con la ayuda de esta clasificación es posible crear crescendos y disminuidos de tensión armónica de una manera controlada y deliberada, y este dispositivo se puede utilizar también para propósitos formales como la preparación de los climas y de los subsiguientes anticlimas. Esta clasificación es quizá la contribución más valiosa de Krenek al controvertido asunto de los grados de disonancia en la música moderna”. M. C. “Reviewed Work(s): *Studies in Counterpoint...*, Op. cit.; p. 86.

²⁶³ “Este desentenderse de las cuestiones armónicas es puramente didáctico, y nada tiene que ver con los resultados prácticos de la obra musical”. BARCE, Ramón. *Fronteras de la música*, Op. cit.; p. 79.

²⁶⁴ “La anterior clasificación de acordes no implica ninguna evaluación de su adecuación a las ideas tradicionales de “belleza” o “fealdad”, o de su admisibilidad o utilidad en la composición. De este catálogo de acordes el estudiante puede aprender nada más que ciertos criterios a partir de los cuales determinar los grados de tensión de los acordes en general”. KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 99.

²⁶⁵ “...puesto que la misma naturaleza de la música dodecafónica es melódica y necesariamente por tanto, su técnica es predominantemente contrapuntística”. M. C. “Reviewed Work(s): *Studies in Counterpoint based on the Twelve-Tone Technique* by Ernst Krenek”, Op. cit.; p. 85.

prever la constitución de tal sistema armónico para un lenguaje dodecafónico no tonal.²⁶⁶ Es así como el conflicto queda expuesto: una técnica erigida sobre el principio lineal como la dodecafónica y que por consiguiente, no establece una regulación interválica en vertical sino únicamente en horizontal.²⁶⁷ ¿Cómo establecer una guía que oriente al compositor en este aspecto a la hora de construir un discurso musical a dos o más voces?. Krenek nos dice que nuestro discurso jugará con el contraste en el manejo del parámetro tensión y para estimar qué vamos a considerar más o menos tensión, este autor se remite a la valoración tradicional de los conceptos de consonancia y disonancia y con ello, a una clasificación de los intervalos que se ajusta a la que convencionalmente se ha venido haciendo en la teoría tonal.²⁶⁸

Para la elaboración de su ejemplo 60 (ejemplo K.11), Krenek parte del anterior ejemplo 41 del capítulo V y le añade una tercera línea melódica (el violonchelo) utilizando la forma **R** de la serie. Los comentarios que el texto aporta sobre este ejemplo van dirigidos a la manera de enfatizar el punto culminante –mediante el uso de las disonancias duras- puesto que al igual que ocurría en la escritura a dos voces, sigue focalizando la atención del estudiante en esta cuestión. De ahí que exponga dos versiones para la nueva línea de violonchelo y estudie en una comparativa, la que mejor desempeña el objetivo señalado.

²⁶⁶ “No cabe esperar que las reglas resultantes de tales consideraciones lleguen a constituirse en un sistema tan definido como las reglas tanto del contrapunto severo como de la armonía tonal”. KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 96.

²⁶⁷ “Como en la música triádica, existe una melodía con su acompañamiento acórdico. No obstante, es importante distinguir entre los dos sistemas en cuanto al modo en que ambos planos se interrelacionan. En la música triádica cada elemento melódico tiene una relación unívoca con el acorde que le sirve de acompañamiento. Tal relación es inexistente (...) en un sistema que no cuenta con una referencia armónica a priori como la tríada”. PERLE, George. *Composición serial y atonalidad*. Op. cit.; pp. 110-1.

²⁶⁸ “La escritura a dos voces saca a relucir la cuestión de los intervalos consonantes y disonantes, ¡y quién lo iba a decir! La música dodecafónica se adhiere, por lo menos teóricamente, a la misma distinción que la que encontramos en nuestros libros de texto sobre armonía tonal tradicional. Incluso la cuarta justa conserva su histórico carácter ambiguo. La novedad, sin embargo, es una tabla en la que se clasifican varias disonancias según su grado de dureza: disonancias “suaves” (segunda mayor, séptima menor, novena mayor) y disonancias “duras” (segunda menor, séptima mayor, novena menor). M. C. “Reviewed Work(s): *Studies in Counterpoint...*, Op. cit.; p. 85-6.

EJEMPLO K.11:²⁶⁹

Andantino $\text{♩} = 90$

Violin

Viola

Cello

Alternative version:

(Además de la mencionada tríada de Re mayor en el compás 4, se verifica una tríada de La mayor en segunda inversión en la caída del compás 5. Sin embargo, en el compás 7 no aparece ninguna tríada: ni al inicio, porque obviamente la textura queda a dos voces, ni siquiera en el tercer tiempo del compás)

²⁶⁹ Ejemplo 60 de Krenek.

Por nuestra parte, creemos relevante destacar dos características de este ejemplo: en primer lugar, que de los once compases que lo conforman en tan sólo cuatro de ellos cantan las tres voces en la caída del compás y si estamos centrando nuestra atención en el primer tiempo de los compases es porque seguimos la pauta marcada por el propio autor cuando dice: *“En el primer tiempo del compás 4 aparece una tríada (acorde de sexta). Es admisible porque en el contexto no se ponen de manifiesto implicaciones tonales (de Re mayor o de otro tipo). Lo mismo puede afirmarse de las tríadas de los compases 5 y 7”*.²⁷⁰ Ésta es pues la segunda de las características que queríamos resaltar: el uso de tríadas consonantes incluso en ubicaciones métricas preponderantes. Pese a habernos recomendado utilizar los acordes consonantes con mucha precaución, permite *“utilizar ocasionalmente tales acordes consonantes si el contexto no impone sus implicaciones tonales latentes”*.²⁷¹

Podemos pues concluir que se trata de unas pautas muy generales referentes al uso de complejos verticales (a tres voces) pero en ningún caso podemos hablar de reglas porque no establecen un criterio estable para el uso de un tipo u otro de acordes. Este criterio queda supeditado a la voluntad del compositor (que al parecer será quien decida si tienen lugar o no implicaciones tonales latentes) puesto que según se desprende de estos consejos, parecen vinculados a un plan preconcebido por parte del compositor en cuanto al tipo de discurso tensional que le interese establecer. Por tanto, de la misma forma que en la escritura a dos voces, se establecen los puntos culminantes como referencia a la hora de encauzar nuestro discurso musical: *“las disonancias más duras presentarán y enfatizarán los puntos culminantes, mientras que la intensidad decreciente del discurso musical se caracterizará por acordes más suaves”*.²⁷²

Resulta interesante señalar que Krenek apunta a otros factores aparte de la constitución interválica de un acorde, que también influyen de manera determinante en el grado de tensión de cualquier acorde, como puedan ser la dinámica o la

²⁷⁰ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 102.

²⁷¹ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 101.

²⁷² Ibid.

instrumentación.²⁷³ Efectivamente, todos los ejemplos de su tratado muestran un minucioso cuidado en la articulación del fraseo, los acentos y una escrupulosa indicación de la dinámica para cada instrumento.²⁷⁴ Posteriormente en el tratado veremos que Krenek vuelve sobre la cuestión de la orquestación y sobre su incidencia en la percepción y por tanto, en la valoración del factor tensión.²⁷⁵

EJEMPLO K.12:²⁷⁶

Andante ♩ = 60

Flute

Clar.

Bass Cl.

1 2 3

4 5 6

pp p

p espr. mf f p

p espr.

p mf f

p espr.

mf f

²⁷³ “Debería tener presente que en la composición práctica los grados de tensión están sujetos a múltiples variaciones, resultantes de la posición de los intervalos, de la dinámica, de la instrumentación, etc”. KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 99.

²⁷⁴ “El tema de la dinámica ha estado con la música desde el principio de los tiempos; y aunque la dinámica por supuesto cambia el color de superficie de una progresión musical, en realidad no altera la estructura armónica”. SEARLE, Humphrey. Op. cit.; p. 114.

²⁷⁵ “Krenek define muy claramente lo que quiere decir con grado de tensión (o grado de disonancia) y sus criterios basados en intervalos constitutivos, dinámica, estructura, instrumentación concuerda con más rigor a las realidades de casi toda la composición moderna de lo que lo hace la doctrina de acordes disonantes estipulada en los libros de textos ortodoxos”. G. A. “Reviewed Work(s): *Studies in Counterpoint* by Ernst Krenek”, Op. cit.; p. 373.

²⁷⁶ Ejemplo 61 de Krenek.

Al igual que en la escritura a dos voces, también puede utilizarse la técnica del cruzamiento en el contrapunto a tres voces, sin embargo recomienda que: “En las invenciones a tres voces no es aconsejable utilizar cruzamientos entre las formas de la serie de una voz a otra con demasiada frecuencia, no vaya a ser que la composición se vuelva demasiado complicada”.²⁷⁷ Su ejemplo 61 (que hemos presentado como nuestro ejemplo K.12), muestra un ejercicio a tres voces en el que la técnica del cruzamiento se ha utilizado con más moderación que en los anteriores ejemplos a dos voces.

En la tercera sección del capítulo VII, Krenek da un nuevo paso en dirección a ese progresivo alejamiento del concepto de serie como paradigma lineal, introduciendo otra técnica que aparta al estudiante de composición de la identidad lineal de la serie.²⁷⁸ Esta técnica, a la que el autor se refiere como “plegamiento”, presenta varias notas consecutivas de una serie en forma de acorde.²⁷⁹ El hecho de que en el capítulo anterior se haya referido a este procedimiento como un recurso de uso excepcional,²⁸⁰ verifica la planificación a nivel pedagógico de este tratado por cuanto libera al discípulo de

²⁷⁷ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 103.

²⁷⁸ “Los acordes obtenidos mediante la verticalización de relaciones lineales omiten hasta cierto punto el orden original de la serie, con lo que ésta se considera a efectos armónicos una colección de segmentos de contenido específico pero no ordenado. Y es así que posiblemente en concomitancia con el consiguiente debilitamiento del orden lineal teórico, muchos de los detalles de la serie derivan también de elementos de la serie libremente linealizados”. PERLE, George. *Composición serial y atonalidad*. Op. cit.; p. 120.

²⁷⁹ “Varios sonidos consecutivos de una forma de la serie pueden plegarse en un acorde”. KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 104.

²⁸⁰ Nos referimos al uso momentáneo de dobles cuerdas en la viola del ejemplo 45 del capítulo VI (compás 11). En ese punto del libro nos dice: “dos sonidos consecutivos de la serie se tocan simultáneamente (como doble cuerda) con el objetivo de enfatizar el punto culminante. En el curso de los presentes ejercicios, este recurso debería utilizarse sólo en caso excepcional. Su uso como norma se explicará más adelante”. KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 94.

determinadas limitaciones a medida que su formación en el sistema se va consolidando y en consecuencia, su dominio sobre éste, le permite progresivas libertades que gradualmente van consumiendo la serie, en el sentido que apuntábamos en los prolegómenos de este capítulo y que como estamos verificando, nos están conduciendo a la sublimación de la serie.

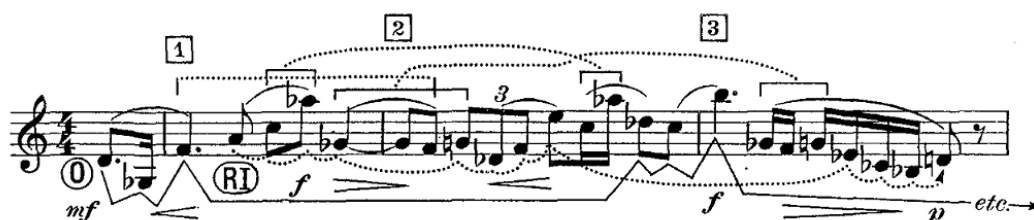
En su explicación de esta técnica, llama bastante la atención que Krenek no haga ninguna referencia a la tensión armónica (a la que precisamente se dirigía anteriormente en este mismo capítulo), lo cual subraya de nuevo el énfasis de este planteamiento en el contrapunto lineal y en el motivo más que en la armonía. De hecho, cuando nos propone la posibilidad de utilizar los complejos armónicos como elementos motivicos dentro de una misma composición (siempre que las características de la serie original y las de sus derivadas lo permitan), está dando un paso más en este giro interpretativo entre los dos elementos axiales en esta propuesta, otorgando una prelación de las relaciones motivicas sobre la serie. Es como si de una balanza se tratara: al inicio, el peso está claramente del lado de la serie como entidad lineal y a lo largo del texto se otorga cada vez un mayor peso específico a las relaciones motivicas como elemento organizativo.

El capítulo VIII, que consta únicamente de dos páginas en las que aparecen cuatro ejemplos musicales, ilustra la manera de incorporar notas repetidas tanto en los ejercicios de contrapunto a tres voces como en la línea melódica individual. En los ejercicios a tres voces permite la repetición de acordes de la misma forma que en los ejercicios a una sola voz Krenek permitía la repetición de alturas individuales. En este punto de texto en el que ya se ha introducido el contrapunto a dos y tres voces, resulta un poco extraño el retorno a las reglas concernientes a la escritura melódica, pero en sus ejemplos 69 y 70, Krenek plantea de nuevo la repetición de sonidos en una línea melódica individual. Observaremos como en realidad se trata de incorporar aquí las novedades que se han ido introduciendo desde el capítulo II hasta el punto actual. En el capítulo II, el autor trataba brevemente de la repetición de sonidos individuales dentro de una misma forma serial, pero en sus ejemplos 69 y 70 (que aparecen a continuación como nuestros ejemplos K.13 y K.14) presenta la repetición de figuras melódicas de dos

y tres notas que aparecen en líneas melódicas construidas a partir de dos formas diferentes de la serie.

Krenek afirma que “*la interpolación de material nuevo entre un elemento (sonido o acorde) y su repetición es permisible siempre y cuando ésta se pueda percibir razonablemente como tal*”²⁸¹ y añade que el ejemplo 69 es censurable porque no satisface este requisito. El ejemplo 70 es una versión corregida de la melodía del ejemplo 69. Las líneas melódicas que aparecen en estos ejemplos son parecidas a las presentadas en ejemplos anteriores de este libro en los que se utilizó la técnica del cruzamiento. En la línea se alternan las formas **O** y **RI** de la serie y el hecho de que la atención se centre en la repetición de sonidos nos revela que Krenek concebía estas líneas manteniendo las formas de la serie lo suficientemente intactas como para que una nota o un motivo repetido se pudiera entender como una interrupción del curso de la melodía. Una vez más, vemos que es la repetición de una clase de tono en la exposición de una serie y no en una línea melódica lo que hay que evitar.

EJEMPLO K.13a.²⁸²



En el ejemplo K.13b se presenta el ejemplo 69 con algunos cambios que por un lado facilitan la diferenciación entre ambas formas de la serie y por otro resaltan los sonidos repetidos. El ejemplo K.14b muestra el mismo tipo de modificaciones. En ambos casos se ha omitido la notación rítmica con el objetivo de concentrarnos en el contenido de alturas (aunque se conservan las líneas divisorias). A continuación se verá que el ritmo constituye un importante elemento a la hora de establecer una

²⁸¹ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 107.

²⁸² Ejemplo 69 de Krenek.

diferenciación entre los dos ejemplos; de hecho, deviene el factor clave en la modificación y mejora realizada en el ejemplo 70.

EJEMPLO K.13b:²⁸³

El ejemplo 69 de Krenek contiene las siete primeras notas de **O** y una exposición completa de **RI**. El FA del segundo compás (en la segunda corchea del primer tiempo) es una repetición del FA que aparece en el primer tiempo del compás 1 (nótese que hablamos del FA como altura en un registro determinado y no como clase de tono). Esta nota es la tercera nota de la forma **O** de la serie. El DO y el LA^b del compás 2 (en la segunda mitad del tercer tiempo) repiten las dos alturas que han ocupado el tercer tiempo del primer compás y son la segunda y la tercera nota de la forma **RI** de la serie. Asimismo las notas SOL^b, FA y SOL natural que ocupan el segundo y el tercer tiempo del tercer compás constituyen una repetición del motivo con las mismas notas que aparece entre los dos primeros compases. Las clases de tonos de este motivo están tomadas tanto de la forma **O** como de la **RI**: el SOL^b y el FA son el segundo y el tercer sonido de **O** y el SOL natural es el quinto de la forma **RI** de la serie.

En el ejemplo 70 Krenek nos ofrece su versión corregida y mejorada del ejemplo 69 en cuanto a que las alturas y motivos repetidos se incorporan en la melodía de tal modo que suenen como repeticiones; o sea, que la repetición resulte más fácilmente perceptible. Además, este ejemplo contiene las exposiciones completas de ambas formas de la serie **O** y **RI**.

²⁸³ Alturas del ejemplo 69. Las notas con las plicas hacia arriba son de la forma **O** de la serie y las notas con las plicas descendentes son de la forma **RI**. Las notas escritas en blancas indican que sus alturas se repiten.

EJEMPLO K.14a:²⁸⁴

Andante ♩ = 84

The score consists of two staves of music in 4/4 time. The first staff starts with a forte (f) dynamic and includes a circled '0' above the first measure. The second staff includes dynamics like piano (p), mezzo-forte (mf), and forte (f), along with performance markings for acceleration (accel.) and deceleration (rit.). Various notes are marked with circled numbers (0, 1, 2, 3, 4, 5) and a circled 'RI'.

EJEMPLO K.14b:²⁸⁵

RI: 1 2 3 4 5 6 7

The example shows three staves of music. The first staff is labeled 'RI:' and has notes with fingerings 1 through 7. Below it, 'O:' has fingerings 1, 2, 3, and a bracketed group of 1, 2, 3. The second staff is labeled 'RI:' and has notes with fingerings 8, 9, 8, 9, 10. Below it, 'O:' has fingerings 4, 5, 6, 5, 6, 7. The third staff is labeled 'RI:' and has notes with fingerings 8, 9, 10, 11, 12. Below it, 'O:' has fingerings 7, 8, 9, 10, 11, 12.

El RE, SOL \flat y FA del compás 2 repiten las tres primeras notas del ejemplo que, a su vez, son las tres primeras notas de la forma **O**. En ambos casos, estos motivos de tres notas empiezan en un tiempo débil del compás y se disponen con un ritmo

²⁸⁴ Ejemplo 70 de Krenek.

²⁸⁵ Alturas del ejemplo 70. Las notas con las plicas hacia arriba son de la forma **O** de la serie y las notas con las plicas descendentes son de la forma **RI**. Las notas escritas en blancas indican que son alturas repetidas.

característico con puntillo para enfatizar así su similitud. La figura de dos notas repetidas que aparece en el compás 3 (F**A**b-M**i**b y D**O**-S**I**) son simplemente repeticiones directas como las que se han tratado en el capítulo II. Ocupando el primer tiempo del compás 4 aparecen las notas F**A**b, M**i**b y D**O**b que constituyen una repetición del mismo motivo que aparece en el compás 3; estas tres alturas son los sonidos octavo, noveno y décimo de la forma **RI** de la serie. Este motivo se expone de tal modo que, siguiendo la pauta que estamos observando, enfatiza el hecho de que constituye una repetición del motivo anterior, tanto por el diseño rítmico elegido, como por la ubicación métrica de ambas presentaciones, como por el hecho (y éste es un rasgo recurrente pero extremadamente llamativo) de que las clases de tono repetidas mantienen el registro y por tanto, se presentan siempre en la misma octava lo que sin duda constituye otro factor más que facilitará la asociación auditiva de cualquier motivo con su repetición. La última nota repetida de este ejercicio es el M**i**b del segundo tiempo del compás 4 que ya se ha oído en la segunda mitad del quinto tiempo del compás 3 y es la séptima nota de la forma **O** de la serie. En definitiva, todo este proceder revela una voluntad de adherirse a la compresión auditiva de cualquier repetición.²⁸⁶

Según el criterio de Krenek, hay al menos dos rasgos que hacen que el ejemplo 70 pueda considerarse mejor que el 69 (aunque el autor sólo habla de manera explícita de uno de ellos). El primero, que los motivos repetidos del ejemplo 70 se pueden percibir como repeticiones porque están presentados con diseños rítmicos que destacan su similitud con las anteriores exposiciones de los mismos motivos. Tanto el motivo RE-S**O**L**b**-F**A** como el F**A**b, M**i**b y D**O**b, tienen ritmos y emplazamientos métricos similares cuando vuelven a presentarse, para que la repetición se pueda percibir como tal. El segundo rasgo es que el intervalo de tercera mayor (que ocupa un lugar preponderante en la serie que se está utilizando a lo largo del libro) también es relevante en el ejemplo 70.

²⁸⁶ “La música en su condición primaria consiste en las más primitivas repeticiones; y el elemento que funciona como un factor unificador en las formas más grandes por el cual se han desarrollado, el elemento que garantiza que uno pueda relacionar todas las secciones entre sí –el motivo- puede manifestar su presencia sólo mediante la repetición. Es más, las formas más artísticas oscurecen este hecho por medio de una gran variedad de maneras...”. SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*, Op. cit.; p. 265.

Estudiemos los porcentajes de clases de intervalos consecutivos presentes en los ejemplos 69 y 70 de Krenek, así como los de la serie en la que se basan ambos ejemplos:

Clase de intervalo:	1	2	3	4	5	6
<i>serie</i>	36'36%	9'09%	9'09%	36'36%	0%	9'09%
<i>Ej. 69</i>	30'5%	13%	4'4%	34'7%	8'7%	8'7%
<i>Ej. 70</i>	25'9%	11%	14'8%	33'5%	0%	14'8%

En ambos ejemplos, la tercera mayor (el 4, según el sistema de clases de tonos) es el tipo de intervalo más prominente. Sin embargo, en el ejemplo 70 el intervalo 4 tiene una recurrencia comparativamente mayor que las otras clases de intervalos (por lo que destaca por encima de estos últimos); además, los dos motivos repetidos de este ejemplo enfatizan la tercera mayor y la preponderancia de las repeticiones acentúan esta clase de intervalo.

En la forma original de la serie presentada en el capítulo I del libro, destacan tanto la clase de intervalo 4 como la 1. En el ejemplo 70, Krenek decide otorgar un énfasis relativamente fuerte a la clase de intervalo 4. Al configurar un solo tipo de intervalo como el destacado, el autor está escogiendo una de las diversas características de la serie original y resaltándola en sus ejercicios contrapuntísticos. Es así como Krenek cambia su presentación de la serie, su forma literal de partida. Al hacer esto, muestra a los estudiantes cómo hacer elecciones estéticas que les guiarán a la hora de crear composiciones que, en definitiva, no son más que realizaciones tangibles -la obra de creación- de formas seriales abstractas a partir de las cuales se originan esas composiciones.

Desde el primer capítulo del tratado se hace patente que la forma original de una serie tiene una importancia fundamental en la composición dodecafónica. Al comienzo de su tratado de contrapunto, Krenek dice que ninguna nota de la serie que se haya elegido se puede repetir hasta que se hayan oído todas las demás notas de la serie. En su

reseña de “Estudios sobre Contrapunto basados en la Técnica Dodecafónica”, R. O. Morris observa que son “*tantas las excepciones a esta regla que resultan a lo largo de la exposición que uno apenas puede evitar preguntarse si realmente era necesario formular la regla*”.²⁸⁷ W. L. Ogdon, también se refiere en su tesis doctoral sobre la música dodecafónica, a la regla de Krenek sobre que una vez introducida, la serie debe continuar hasta su fin, calificándola de “*una regla similar a un axioma que se plantea en ‘Studies in Counterpoint’ como un principio dado para que se explote al máximo a medida que el texto avanza, hasta un punto de credibilidad estética incluso cuestionable, pero que nunca llega a romperse*”.²⁸⁸ Tanto los comentarios de Ogdon como los de Morris enfocan directamente la cuestión de la trascendencia de la forma original de la serie en la pedagogía dodecafónica de Krenek. Por otro lado, resulta obvio que la repetición exclusiva de la forma original de la serie respetando el axioma primigenio reduciría a un máximo no sólo las posibilidades constructivas del compositor sino lo que es más importante, difícilmente permitiría eludir la monotonía dada la precariedad en el margen de acción. De ahí la importancia del desarrollo motivico vinculado al concepto serial.²⁸⁹ aporta cohesión estructural al tiempo que evita una repetición iterativa.²⁹⁰ Estamos viendo que incluso en este conciso texto, se presentan varias maneras posibles de incorporar una serie en una composición y en un proceso compositivo. Y lo cierto es que lo que resta del libro todavía nos depara más posibilidades como veremos a continuación.

A partir del capítulo IX, el foco de atención de Krenek se centra en diversos aspectos relacionados con la composición dodecafónica. El contrapunto deja de ser el eje axial de sus disertaciones como hasta ahora había sido, y aborda otros aspectos como pueda ser la estructuración formal a pequeña y gran escala, y su articulación en base a correspondencias interválicas y motivicas. El propio autor confirma este nuevo

²⁸⁷ MORRIS, Robert O. “Review of *Studies in Counterpoint* by Ernst Krenek”, *The Music Review*, Vol. 2, 1941; p. 248.

²⁸⁸ OGDON, Wilbur Lee. *Series and Structure...*; Op. cit.; p. 99.

²⁸⁹ “*Todo lo que pasa en una pieza musical no es más que la constante remodelación de una forma básica. O, en otras palabras, no hay nada en una pieza musical que no provenga del tema, surja de él y pueda rastrearse su origen en él; para ser todavía más estrictos: nada excepto el tema mismo*”. SCHOENBERG. Arnold. *Style and Idea*, Op. cit.; p. 290.

²⁹⁰ “*La presencia de un elemento estable en la subestructura proporciona un nuevo fundamento para los conceptos de “no repetición” y “variación perpetua” puesto que, por lo general, la continua reiteración de un solo patrón interválico en una obra dodecafónica hace que la reexposición literal superficial sea redundante*”. PERLE, George. *Composición serial y atonalidad*. Op. cit.; p. 81.

enfoque que acabamos de apuntar cuando al enfrentarse a una organización formal para obras dodecafónicas de mayor envergadura nos dice: *“Puesto que este asunto excede el marco del mero trabajo contrapuntístico, nos limitaremos a unos pocos consejos sobre cómo pueden deducirse ideas formales del concepto estructural de la técnica dodecafónica”*.²⁹¹

Así pues, el capítulo IX introduce conceptos que cambian significativamente el procedimiento de composición dodecafónica como ha sido expuesto hasta ese punto del texto y que suponen el fin de la escritura lineal como centro de atención de Krenek. El primer concepto nuevo que introduce en este capítulo son las transposiciones de las cuatro formas de la serie. El ejemplo 71 del libro que transcribimos como nuestro ejemplo K.15, muestra los cuarenta y ocho modelos de la serie anotados en clave de sol.

Escribir las cuarenta y ocho formas y transposiciones de la serie permite a los estudiantes ver cada forma como una entidad individual con sus propios diseños interválicos característicos. Los modelos, así presentados todos a la vez, parecen llamar la atención del alumno tanto de la importancia como de la relativa insignificancia de cada uno de ellos: cada forma se ha escrito en su forma completa y puede verse claramente como una posibilidad entre cuarenta y ocho.²⁹² Aún con este despliegue de material precompositivo, veremos a continuación que para Krenek la melodía sigue siendo el componente principal en la textura musical, pues en el proceder compositivo que nos muestra el elemento armónico queda relegado a un segundo plano.²⁹³ Además, al aumentar considerablemente las opciones en cuanto al material precompositivo, el alumno-compositor se ve impelido a incrementar sus elecciones, empezando por acotar qué formas seriales utilizará de entre las cuarenta y ocho. En esta elección resulta decisivo el plan formal que se haya ideado para la obra musical.

²⁹¹ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 115.

²⁹² *“Krenek recomienda que no deberían utilizarse de manera caprichosa, sino siguiendo un determinado plan que surge de propósitos musicales definidos”*. SEARLE, Humphrey. Op. cit.; p. 115.

²⁹³ *“La asociación vertical de elementos no adyacentes es normalmente el resultado de la exposición simultánea de dos o más de los cuarenta y ocho miembros del complejo serial. Cuando se emplean simultáneamente dos o más formas seriales –un procedimiento eminentemente polifónico–, el problema de la selección se complica debido a la ausencia de un referente armónico precompositivo, esto es, la función que desempeña la tríada en la música tonal”*. PERLE, George. *Composición serial y atonalidad*. Op. cit.; p. 123.

Ejemplo K.15:²⁹⁴

El segundo concepto nuevo que Krenek introduce en este capítulo es el de componer con segmentos de una serie en lugar de con una serie completa. A lo largo de los primeros ocho capítulos del libro, enseña a los estudiantes a elaborar ejercicios a una, dos y tres voces a partir de formas completas de la serie; en este capítulo en cambio, es como si diera instrucciones a los alumnos para crear las formas seriales a partir de líneas melódicas compuestas libremente. El ejemplo 72 de Krenek que aparece a continuación como nuestro ejemplo K.16, contiene un fragmento melódico precedido del siguiente comentario: “Supongamos, por ejemplo, que queremos utilizar la siguiente frase como elemento temático principal para una composición”.²⁹⁵

²⁹⁴ Ejemplo 71 de Krenek.

²⁹⁵ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 110.

Ejemplo K.16:²⁹⁶



Este enfoque –utilizar una frase compuesta aparentemente de forma libre como punto de partida para una pieza- parece contradecir la pauta que se da en el capítulo II: “El estudiante puede empezar de inmediato a escribir breves invenciones, utilizando sus propias series dodecafónicas”.²⁹⁷ El autor pasa a explicar de qué manera esta frase –así como la composición entera- “debería construirse a partir de nuestra serie y de sus formas derivadas y transposiciones”.²⁹⁸ Krenek construye un tema completo a partir de fragmentos de trasposiciones diferentes de las formas seriales: la forma **O** que empieza en RE, la forma **I** en DO, la **RI** en FA y la **R** en FA. En el ejemplo K.17 aparece el tema completo y el ejemplo K.18 muestra las formas seriales a partir de las cuales se ha elaborado. Los corchetes del ejemplo K.18 indican las notas de cada forma de la serie que se utilizan en el tema.

Ejemplo K.17:²⁹⁹



Una vez ha creado el tema que aparece en el ejemplo K.17, Krenek incorpora lo que queda de cada exposición serial a un ejercicio a tres voces de ocho compases. Este ejercicio que aparece en el ejemplo K.19, engloba exposiciones completas de la serie utilizando las dos técnicas que se han explicado anteriormente en el texto: el

²⁹⁶ Ejemplo 72 de Krenek.

²⁹⁷ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 71.

²⁹⁸ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 110.

²⁹⁹ Ejemplo 82 de Krenek.

cruzamiento y el método de plegar. Se confirma pues la prelación del elemento melódico frente al armónico.

Ejemplo K.18:

The image displays four staves of musical notation, each representing a different form of a series. The staves are labeled O, I, RI, and R. Each staff contains a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests, connected by a horizontal line underneath. The notation is in a standard musical staff format with a treble clef for O and R, and a bass clef for I and RI.

Sin embargo, hay una diferencia significativa entre este ejemplo y los ejemplos que han aparecido antes en el libro: este ejemplo se compuso utilizando segmentos de varias formas seriales diferentes, de trasposiciones extraídas de la forma original de la serie y de las cuarenta y siete otras formas seriales que originó. Aunque efectivamente los motivos y las identidades características de la forma original de la serie constituyen una parte esencial y perceptible de este ejercicio, lo cierto es que la forma original de la serie entendida como una entidad palmaria, ha retrocedido a un segundo plano en cuanto a su importancia para la superficie musical y el proceso compositivo. La esencia y la identidad de la forma original de la serie (al menos, en la manera en que la conocimos en los anteriores ejemplos del libro) ya no está presente.³⁰⁰

³⁰⁰ “Los motivos derivados inicialmente de la serie son desarrollados, imitados, combinados libremente con otros elementos derivados, recapitulados. En resumen, se comportan como motivos, aún cuando esto exija ciertas modificaciones en la ordenación de la serie omnipresente”. PERLE, George. *Composición serial y atonalidad*. Op. cit.; p. 86.

Ejemplo K.19:³⁰¹

Este aspecto abstracto, intangible de la serie³⁰² es relevante en la pedagogía dodecafónica de Krenek porque no concuerda del todo con lo que comúnmente se ha dado a entender que es la típica práctica dodecafónica, o al menos la considerada más estándar.³⁰³ Cuando se extraen varios motivos de las cuarenta y ocho formas seriales para componer una melodía, la misma razón para la existencia de la serie puede verse fácilmente invalidada. Sin embargo, si concebimos la serie no solamente como un conjunto ordenado de clases de tono si no como una fuente de identidades características de trascendencia artística y espiritual, podemos empezar a entender el papel que la fe de Krenek en la serie jugaba en su compromiso con la técnica dodecafónica.³⁰⁴ En su libro de contrapunto, manifiesta su creencia de que una

³⁰¹ Ejemplo 83 de Krenek.

³⁰² Sería el estado incorpóreo al que nos referíamos al comienzo de este análisis.

³⁰³ "Hablare de técnica serial "libre" donde el uso de la serie no sea continuo, aunque por lo demás las condiciones seriales se vean realizadas. Resumiendo, el serialismo estricto es la base tanto de la unidad como de la continuidad; el serialismo libre todavía es un factor fundamental de unidad, pero no contribuye de la misma manera a la continuidad". KELLER, Hans. "Strict Serial Technique in Classical Music", *Tempo, New Series*, No. 37 (Autumn, 1955); pp. 14.

³⁰⁴ "Tal como Krenek lo veía, no sólo la relación del individuo hacia el grupo estaba "en estrecha analogía con la relación entre un tono o una unidad pequeña similar con la composición completa", sino que la técnica misma, como una manifestación de autoridad estética, podía demostrarse que tenía una

composición dodecafónica puede retener su identidad característica tanto si la forma original de la serie es audible como si no; que una serie puede ser el germen para la melodía, la armonía y todo lo que está en una composición, se oiga o no.³⁰⁵

Ya en el capítulo II, Krenek advertía que *“un tema no es necesariamente idéntico a la serie; al contrario, sólo ocasionalmente será ese el caso”*.³⁰⁶ Hemos visto como el autor utiliza la serie como una fuente de material motivico sirviendo, según sus propias palabras, para: *“establecer un común denominador para todos los fenómenos melódicos de una composición. Siendo el grado máximo de coherencia, de relación mutua entre los elementos individuales, uno de los objetivos artísticos principales de Schoenberg y sus seguidores, había sólo un paso entre llevar los motivos de una composición inventados independientemente a una relación próxima y crear primero un prototipo melódico que incluyese todo el material disponible en un patrón característico, permitiendo la derivación de los motivos individuales a partir de este patrón (...)”*.³⁰⁷ Este énfasis en el componente motivico y en sus interrelaciones para configurar la estructura musical hizo que, fruto de la evolución histórica y a instancias de la técnica dodecafónica, el propósito originario de la atonalidad –a saber, evitar cualquier gesto que implicara una vinculación a nivel auditivo con la tonalidad- pasara a un segundo término.

En la introducción de su libro de contrapunto, Krenek piensa que la serie *“asegura la homogeneidad técnica de la obra, impregnando toda su estructura como*

base absolutamente ética. Es decir, la preocupación del libreto [de “Karl V”] con absolutos religiosos tenía su paralelo en una aplicación intransigente de las reglas de la composición serial que, al igual que las leyes religiosas, requería una lealtad absoluta, la total sumisión de la subjetividad momento a momento a una autoridad exteriorizada. De hecho, la serie misma se convertía en una alegoría de la idea de Dios, una noción en la que por esa época se reflejaba Schoenberg de manera incluso más explícita en la composición de su ópera “Moses und Aaron”. TREGGAR, Peter John. Op. cit.; p. 69.

³⁰⁵ *“En “Karl V” había necesitado realizar con frecuencia manipulaciones más o menos heterodoxas en las series de sonidos para poder alcanzar así musicalmente mi pensamiento. Si el factor expresivo resultó influido o no al fin por estas manipulaciones, resulta difícil de decir, En todo caso debería enjuiciarse este resultado final en razón a su valor artístico intrínseco, con independencia del tratamiento dado a las series dodecafónicas, de la misma forma como la importancia artística de Tomás Luis de Victoria se le es atribuida por aquello que tiene él que decirnos, sin preocuparnos de cómo supo transgredir las reglas contrapuntísticas de Zarlino”.* KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*. Op. cit.; pp. 75-6.

³⁰⁶ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 71.

³⁰⁷ KRENEK, Ernst. “New Developments of the Twelve-Tone Technique”, *The Music Review*, Vol. 4 (1943); pp. 81-2.

un hilo rojo que tejido en una tela, le proporciona un tono característico sin apenas hacerse visible como tal".³⁰⁸ La fe de Krenek en las propiedades metafísicas y siempre presentes de la serie gira en torno a su concepción de la naturaleza relativamente insignificante y discreta de la serie.³⁰⁹ Ogdon llega a la conclusión de que lo que influenció la pedagogía contrapuntística de Krenek fue su fe en la "potencialidad característica" de la serie más que su perceptibilidad auditiva. He aquí su observación sobre la práctica de Krenek de desentenderse aparentemente de una serie: "*(...) el que escribe encuentra un tanto perturbador el hecho aparente de que Krenek considerara de primordial importancia el valor de la técnica serial como un molde, fungible tras haber refrenado la exhuberancia del atonalismo libre, y tras haber grabado en la obra del compositor un diseño arraigado de coherencia estilística*".³¹⁰ Donde Ogdon entiende que la interpretación de Krenek de la serie y de la técnica serial es algo prescindible, también es posible interpretar que Krenek trata la serie como una entidad que se manifiesta inicialmente en una forma concentrada y explícita para que el compositor pueda comprender con más facilidad su naturaleza y sus características. Una vez que el compositor ha comprendido y aceptado las características de una serie, las incorpora en una composición que deviene así una realización de la serie. A medida que el compositor adquiere más experiencia al trabajar con la técnica dodecafónica, más se incrementa su fe en las propiedades unificadoras de la serie y confía en estas propiedades sin la necesidad de incorporar versiones literales de la serie en sus composiciones.

De esta manera se puede establecer un paralelo entre la fe de Krenek en la finalidad o meta última de la serie y la tradicional fe cristiana en el propósito de Cristo en la tierra. Tanto respecto a Cristo como a la serie dodecafónica, la fe debe anteceder al entendimiento. En su reseña de la novela de Joseph Roth "Der Antichrist", Krenek escribió: "*La humildad cristiana nos exige que creamos en la Iglesia instituida por Cristo y que tengamos fe en ella incluso si no creemos que podamos entender siempre*

³⁰⁸ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 65.

³⁰⁹ En clara sintonía con el pensamiento transmitido por Webern: "*Webern empezó con una idea que era bastante radical: que la mera presencia de la serie dodecafónica podía proporcionar una unidad subconsciente para la pieza entera. Los gestos musicales podían así verse liberados de su anterior función de garantizar la comprensibilidad de superficie*". SHREFFLER, Anne C. Op. cit.; p. 380.

³¹⁰ OGDON, Wilbur Lee. *Series and Structure...*; Op. cit.; p. 115.

el camino que toma".³¹¹ Para Krenek, la serie tenía una trascendencia mesiánica en el contexto del proceso creativo, una capacidad para servir de salvador y liberador de compositores que escribían en lenguajes atonales. Asimismo, se puede interpretar que Krenek considera de primera importancia el uso de la serie como una limitación (a modo de penitencia, si seguimos ateniéndonos a una interpretación a la luz de sus creencias religiosas), de la que puede prescindirse una vez haya hecho mella en el compositor conteniendo así las exhuberancias de un libertino atonalismo.

En su texto, Krenek se esfuerza por iniciar al joven compositor no sólo en el mecanismo del contrapunto dodecafónico y en el oficio de la composición, si no también en los aspectos artísticos y espirituales de su propia consciencia creativa. J. T. Strommer, en su trabajo doctoral titulado "The Twelve-Tone System as a Vehicle for Spiritual Values"³¹² vincula tradiciones católicas como la meditación del rosario con el planteamiento didáctico de Krenek.³¹³ Por un lado, el estudiante tendrá que haber superado un nivel antes de empezar a trabajar sobre el siguiente –en principio, pura estrategia pedagógica- y por otro, el texto exige al estudiante que se concentre de manera simultánea en un objeto concreto (una composición) y una abstracción (una serie). En este sentido, "Estudios sobre Contrapunto" puede servir como ritual para los estudiantes, siguiendo la tradición tanto de los rituales religiosos -como puedan ser los ejercicios de San Ignacio o el rosario-, como de los rituales pedagógicos como el "Gradus ad Parnassum" de Fux. La serie tal como Krenek la presenta encierra cualidades musicales –en el sentido más inmediato de que está compuesta de una sucesión de alturas-, estéticas –en relación directa con la estructura y la organización de la composición final-, y teológicas –en función de la importancia que tuvo para Krenek en un periodo concreto de su carrera.

³¹¹ DUBINSKY, Gregory. Op. cit.; p. 301

³¹² STROMMER, Jean Theresa. *The Twelve-Tone System as a Vehicle for Spiritual Values: "La Corona" (John Donne/Ernst Krenek)*. (Ph. D. diss., University of Minnesota, 1989).

³¹³ Otros autores han señalado un vínculo entre la Epifanía (la festividad cristiana de Reyes) y la composición dodecafónica de Krenek: los doce días desde la Navidad a la Epifanía sugieren cualidades divinas asociadas con el número doce y según parece, nuestro autor estaba al tanto de esta significación numerológica. Algunos autores han señalado las referencias de Krenek al número doce en su ópera "Karl V", la primera gran obra del compositor en el lenguaje dodecafónico. Sus observaciones se centran no sólo en el número doce si no en la importancia de este número en contextos circulares, concretamente hace referencia explícita a los relojes que rodean al Emperador Karl en su lecho de muerte marcando interminables ciclos de las doce horas: hay cuatro relojes, uno para cada una de las formas básicas de la serie. Todo ello redundaba en el fuerte simbolismo reflejado en esta obra y en la compleja imbricación de elementos técnicos, formales e ideológicos que en ella se conjugaran.

Krenek trabaja con la forma original de una serie considerándola tanto una fase del proceso compositivo como un componente de la composición. Para él, la técnica dodecafónica se puede utilizar para escribir música atonal, y no necesariamente, sólo música dodecafónica. De ahí que G. Perle, tras constatar a través del análisis el uso que Krenek hace de la serie afirma: “*en este movimiento [refiriéndose al quinto de la “Suite para violonchelo Op. 84”] y en muchas otras obras en las que la serie está concebida como depósito de ideas temáticas cuyo empleo compositivo no tiene por qué revelar la ordenación original, la serie no puede ser considerada ya una estructura de carácter serial. Parecería más pertinente analizar estas obras de acuerdo con principios del tipo de los que han sido analizados en el capítulo II [Atonalidad “libre”]*”.³¹⁴ La forma original de la serie se puede explorar y manipular durante el proceso compositivo aunque la composición producto de tal proceso no contenga ninguna exposición literal de la serie. El proceso compositivo tal como Krenek lo describe a sus alumnos en este tratado, puede entenderse como una sucesión de etapas en las que la serie sufre progresivas desfiguraciones- y para las que se requiere un compromiso intelectual, estilístico y espiritual creciente por parte del alumno de composición.³¹⁵

En un décimo y último capítulo, el texto aborda la organización en formas musicales más extensas. Más allá de lo que tradicionalmente se requiere de un tratado de contrapunto, Krenek sumerge al estudiante en un estudio de las posibilidades que ofrece la técnica de elaboración motívica en conjunción con las distintas formas seriales tal como ha sido presentada en este libro, en estructuras formales de mayor envergadura que las invenciones trabajadas hasta el momento. Es así como en este capítulo presenta el esquema de sus “Variaciones para piano”³¹⁶ Op. 79 cuyo “Adagio” central es un

³¹⁴ PERLE, George. *Composición serial y atonalidad*. Op. cit.; p. 89.

³¹⁵ “A lo largo de su tratado de contrapunto –como en muchas de sus composiciones- Krenek presenta la forma original de la serie de varias maneras diferentes. En un extremo del espectro, vemos que puede realzarla de manera que atraiga la atención del oyente, -como en sus “Doce Piezas Cortas para Piano”; y en el otro extremo, puede mencionarla sólo por un breve instante durante el proceso compositivo, permitiéndole volver a emerger a la superficie en fragmentos que ofrezcan vagas insinuaciones de la serie original pero que sean prácticamente incomprensibles para el oyente, como ocurre en su “Pieza Sinfónica para Orquesta de Cuerda” de 1939. En casos como este último, la forma original de la serie preserva como un misterio que sólo conoce el compositor y Dios”. BURKETT, Lyn E. T. Op. cit.; p. 208.

³¹⁶ “Toda obra dodecafónica está formada por variaciones sobre una serie de doce notas. Por consiguiente, el uso del término “forma variación” para designar la estructura formal de una obra dodecafónica determinada implica presumiblemente la presencia de una idea referencial especial”. PERLE, George. *Composición serial y atonalidad*. Op. cit.; pp. 153-4.

canon cancricans. Ya en el capítulo VI, Krenek aportaba esta forma como una posibilidad para componer una composición utilizando las cuatro formas de la serie.³¹⁷

En nuestro ejemplo K.20 (que corresponde al ejemplo 45 de Krenek) vemos que se trata de componer la segunda parte de la pieza (en la que se utilizan las formas **R** y **RI** de la serie) como la retrogradación de la primera (en la que se han utilizado las formas **O** e **I**). Observamos que la técnica dodecafónica no aporta nuevas estructuras formales sino que circunscribe su sistema operativo a formas tradicionales.³¹⁸ Nada extraño si tenemos en cuenta que la interconexión y el desarrollo motivico constituye una herramienta fundamental en los procedimientos compositivos de esta técnica (procedimientos de dilatada tradición en la música occidental).³¹⁹ Son pues, las formas tradicionales fundamentalmente,³²⁰ las que abastecen al nuevo lenguaje no tonal dodecafónico. De entre ellas, las preferentes son las formas de clara implicación contrapuntística y, como no, el tema y variaciones,³²¹ puesto que por principio se ajustan a la ideología y a los procedimientos técnicos dodecafónicos.³²²

³¹⁷ “Otra idea para utilizar las cuatro formas de la serie sería construir la segunda mitad de la composición como una retrogradación de su primera mitad (i.e., en “movimiento cancricans”). KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 92.

³¹⁸ “Nosotros todavía escribimos con las formas de los clásicos, que continúan estando presentes. Todas las ingeniosas formas que ellos idearon se encuentran igualmente en la Nueva Música”. WEBERN, Anton. Op. cit.; p. 53.

³¹⁹ “Visto desde esta perspectiva, la introducción de la técnica dodecafónica no indica una ruptura de la continuidad tradicional (...) Especialmente cuando los principios de construcción dodecafónica se entienden como un sistema de recursos por los que los procedimientos compositivos clásicos de exposición temática, relación motivica y desarrollo (que Schoenberg denominaba “variación progresiva”) son transplantados en un nuevo suelo y perpetuados en el nuevo entorno idiomático, el método dodecafónico bien puede describirse como una clara prolongación de las líneas tradicionales”. KRENEK, Ernst. “Tradition in Perspective”. Op. cit.; pp. 32-3.

³²⁰ “Schoenberg y muchos de sus discípulos han sido influidos con frecuencia por las formas tradicionales a la hora de obtener modelos para la organización global de sus obras dodecafónicas. En algunas de las obras de Schoenberg esta dependencia afecta también a elementos menores, hasta el punto de que aparecen frases “antecedentes” y “consecuentes” de cuatro compases cada una, sólidamente emparejadas en “periodos”, combinados a su vez con construcciones similares para formar “grupos de frases”, etc. En tales circunstancias, la estructura serial desempeña sólo un papel secundario (o ninguno) en la organización formal de la obra”. PERLE, George. *Composición serial y atonalidad*. Op. cit.; p. 139.

³²¹ “La forma variación es una precursora de la composición dodecafónica. “Variaciones sobre un tema”- ésta es la protoforma, que está subyacente en todo. Cosas que en apariencia son completamente diferentes en realidad son la misma cosa. Y así se genera la máxima coherencia”. WEBERN, Anton. Op. cit.; p. 76.

³²² “(...) los compositores seriales de ningún modo eran los únicos importunados por el problema de cómo ordenar las variantes motivicas en ausencia de algún tipo de constricción de alto nivel, Prácticamente todos los compositores que escribieron música basada en motivos empleaban formas tradicionales para dar forma a la organización a gran escala. (...) Las relaciones de similitud -variación de secuencia, imitación parcial, estructuras complementarias- eran los medios más importantes para crear el proceso y la coherencia”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 498

EJEMPLO K.20:³²³

Allegro risoluto ♩ = 144

Violin

Viola

Measures 1-16 are numbered in boxes. Dynamic markings include *f*, *mf*, *ff*, and *p*. Performance instructions include *poco rit.* and *poco sostenuto*. Circled numbers 1-16 and circled letters I, R, and RI are placed throughout the score.

Para terminar el tratado, Krenek incluye un apéndice sobre series especiales; por ejemplo, las series simétricas en las que la segunda mitad (o el segundo hexacordo) constituye una derivación de la primera, bien sea mediante su inversión o por retrogradación. El resultado de este procedimiento es que se dispone de la mitad del material precompositivo, pues las 48 formas seriales teóricas se reducen a 24 reales en base a meras transposiciones. La aparente reducción de material se ve compensada

³²³ Ejemplo 45 de Krenek.

porque las posibilidades de interrelaciones motivicas se ven amplificadas pues son inherentes a la serie.³²⁴

Otro ejemplo destacable de este tipo de series especiales son las “series con todos los intervalos”. Al contener los seis posibles intervalos diferentes (2ª menor/7ª mayor; 2ª mayor/7ª menor; 3ª menor/6ª mayor; 3ª mayor/6ª menor; 4ª justa/5ª justa; 4ª aumentada/5ª disminuida), estas series tienen la peculiaridad de presentar un mínimo de posibilidades para las conexiones motivicas a la manera que hemos estado ilustrando en este estudio (ejemplos K.7 y siguientes). Sin embargo, tras la primera hornada de compositores dodecafónicos, la nueva generación empezó si no a cuestionar, sí a sentirse un tanto incómodo con el uso abusivo del semitono en la música atonal, sobre todo en su forma camuflada, es decir, como séptimas mayores y novenas menores.³²⁵ Es aquí donde un número considerable de jóvenes compositores fijaron su atención en las series con todos los intervalos. El uso y la interpretación posterior que se hizo de estas series expuestas sólo teóricamente en el tratado de Krenek, excede el ámbito de nuestra disertación. En definitiva, el sistema dodecafónico sufrió un desarrollo tan profundo y ramificado en clara vinculación con las vertientes matemáticas de la teoría musical que finalmente no se distinguió entre una línea de trabajo u otras. Los ulteriores estudios de estos tipos especiales de series condujeron finalmente a toda una cadena de generalizaciones que van más allá de la serie³²⁶ y de la técnica dodecafónica tal como nos la enseña Krenek en este tratado. Es por este motivo que un estudio exhaustivo de la evolución y de las consecuencias de la formulación teórica de estas series no se circunscribe al presente trabajo y requiere un estudio aparte.

³²⁴ “Esto constituye una considerable unificación del elemento melódico, no sin una igualmente considerable restricción de las posibilidades de expansión y variación melódica”. RUFER, Josef. *Composition with twelve notes related only to one another*, New York, 1954; p. 102.

³²⁵ “Por tanto, en las primeras grandes luchas para liberar la música vienesa de la tonalidad, los compositores de hace cincuenta años, Schoenberg, Berg y Webern, evitaron el uso de demasiados semitonos directos y salpicaron sus líneas melódicas con semitonos disfrazados tanto séptimas mayores como novenas menores, que han caracterizado su música y la de sus sucesores desde entonces”. CLARKE, Henry Leland. Op. cit.; p. 296.

³²⁶ Por ejemplo, véase MORRIS, Robert & STARR, Daniel. “The Structure of All-Interval Series”, *Journal of Music Theory*, Vol. 18, No. 2 (Autumn, 1974); pp. 364-389

IV.3. SEEGER: DESCRIPCIÓN ANALÍTICA DEL “MANUAL DE CONTRAPUNTO DISONANTE”

*“Pero el equilibrio perfecto es imposible. Los tiempos cambian; cada generación pone el énfasis en un lugar que la generación anterior ha ignorado o relegado”*³²⁷

IV.3.1. COMENTARIOS A SU INTRODUCCIÓN

A pesar de que aquí vayamos a aislar el “Manual de Contrapunto Disonante” para su estudio y análisis, no podemos olvidar que este manual forma parte de un tratado completo titulado “Tradición y Experimentación en la Nueva Música”³²⁸ (nos referiremos a él por medio de las siglas “TENM”, que ya han sido utilizadas por otros autores) en el que tanto la composición práctica como el acto creativo en sí son analizados desde el punto de vista del compositor, del profesor, del crítico y del musicólogo; todas ellas figuras que, como hemos visto en los dos capítulos anteriores, confluyen en la persona de Charles Seeger. Esto hace que la perspectiva planteada se corresponda con el temperamento multidisciplinar del autor.³²⁹ Lejos de facilitar nuestra labor, el talante personal y profesional de Seeger se ha revelado sumamente enriquecedor a la par que intrincado y, éstas y otras características que por un lado aportan un rico enfoque multidimensional en el estudio de la composición, por otro nos obligarán en nuestro camino a través de los pormenores del “Manual de Contrapunto Disonante”, a hacer continuas referencias a la parte restante de “TENM”, es decir, tanto

³²⁷ SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 28.

³²⁸ “El tratado tiene dos partes: la primera consiste en especulaciones abstractas sobre la historia y estructura de la música, la segunda consta de un “Manual de Contrapunto Disonante”, una guía bastante detallada para compositores”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 2.

³²⁹ Según T. A. Greer “Tradition and Experiment in the New Music” constituye la génesis del posterior desarrollo ideológico de Seeger. En este tratado pueden rastrearse los principios a partir de los cuales germinaron las ideas filosóficas que posteriormente desarrollaría Seeger en sus múltiples escritos. “La tesis de este libro [se refiere al de Greer que estamos citando] es que la principal contribución de Seeger al campo de la música fue su filosofía estética. La teoría del conocimiento desarrollada en su temprano tratado “Tradición y Experimentación en la Nueva Música” fue la semilla de la que germinaron sus diversos escritos sobre crítica musical, teoría compositiva y musicología especulativa. (...) En resumen, el pensamiento de Seeger se ha marginado porque ha sido malinterpretado”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 3.

al “Tratado de Composición Musical” como a cualquiera de los Apéndices³³⁰ que Seeger incluye con la idea de que completen ambas partes de su libro y todo ello, como podremos comprobar, en ocasiones rebasa los límites de la pura teoría musical.³³¹

Así pues, resulta comprensible que desde las primeras líneas de la introducción al Manual tengamos la clara sensación de que no se ha empezado un texto nuevo sino que se trata de una continuación al hilo de lo anteriormente dicho, pues aunque fundamental, el Manual no deja de constituir una parte de un todo más global. Efectivamente, esta introducción se inicia con una referencia a un elemento esencial en el proceso de composición musical, a saber, la visión macroformal (el conjunto) y microformal (el detalle) en la construcción de la música y la necesidad de la interacción continua entre ambas visiones a la hora de componer: el desarrollo del conjunto a partir de una idea germinal (método sintético) y el trabajo del detalle a partir de una idea global del todo (método analítico).³³² Sin embargo, esta declaración no deja de ser un motivo más para que Seeger vuelva a hacer hincapié en el papel del lenguaje en la música,³³³ porque las dos visiones anteriormente expuestas “*son factores en la técnica del lenguaje, mientras que la composición es un proceso musical*” y como tal, no es divisible porque se trata de “*una sola cosa*”.³³⁴ Por tanto esta dualidad aparentemente

³³⁰ Para evitar posibles confusiones, utilizamos los números romanos para designar estos nueve apéndices del tratado de Seeger y hemos señalado los tres apéndices del presente trabajo con números arábigos.

³³¹ “En “TENM” vemos que [Seeger] aspiraba a algo más grande que un sistema de composición. (...) La interdependencia del estudio puramente musical y el examen lógico no solo determinó la opinión de Seeger sobre los métodos compositivos anteriores, también refrenda su propuesta de contrapunto disonante. El aspecto puramente musical de esta mixtura puede resultar difícil de discernir al principio, en especial dada la propensión de Seeger a la abstracción filosófica (...) De hecho, la misma organización complementaria global de “TENM” –una crítica filosófica y una teoría general seguidas de una aplicación práctica de la teoría– refleja una sensibilidad hacia un equilibrio como éste”. GREER, Taylor A. “Critical Remarks”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 35.

³³² “El primero construye la frase a partir de una pequeña cantidad de material inicial (la frase doble y triple, el periodo, la sección, la parte y el todo). El segundo procede, a partir de un concepto global del todo, a diseñar las partes principales, las secciones, periodos y frases. Obviamente, el punto fuerte del primero reside en su manipulación del detalle y, el del segundo, en el manejo de las unidades mayores. En la composición, en la interpretación y en la escucha reales, estos dos métodos están inextricablemente unidos. De hecho, la ‘forma’ en música es en su esencia ‘la interacción de ambos’. Sólo al hablar de música o al estudiarla se utiliza cada método por separado. Y en tales ocasiones ‘debemos’ usarlos por separado”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 260.

³³³ Seeger ha tratado más a fondo el papel del lenguaje en la música en la primera parte de TENM (*Tratado de Composición Musical*), de manera especial en el capítulo I.

³³⁴ “Así pues, el hecho musical y el valor musical existen y se expresan en música principalmente como técnica musical y estilo musical. Se tiene que ‘hacer referencia’ a ellos como dos cosas separadas porque el lenguaje no puede presentarlos, como hace la música, como una sola cosa. Así que debemos procurar no cometer la falacia común de pensar que podemos sustraer el estilo de una composición y dejarle la técnica o eliminar la técnica dejando el estilo. Tenemos que ‘hablar’ primero de una y después de otra porque el lenguaje no puede presentar a ambas a la vez, como hace la música. Pero debemos tener

contradictoria se define por un lado, en que el lenguaje no puede expresar no tanto la pluralidad de acontecimientos de la música, sino su simultaneidad y por otro lado, el reconocimiento de que la sistematización lingüística de la música, incluso con sus limitaciones,³³⁵ ha resultado muy provechosa en épocas anteriores de nuestra cultura occidental³³⁶ y, dada la situación de experimentación y desorganización³³⁷ en que se halla la música actual puede que resulte una vía útil para establecer “una ‘posible’ disciplina en un campo en el que se ha quebrado la disciplina de cualquier tipo”.³³⁸

Una vez reconocido que el lenguaje (el arte lingüístico, utilizando las palabras del autor) resulta insuficiente para hablar de composición,³³⁹ nos adentramos en la parte más inmaterial e inaprensible de la filosofía seegeriana; toda aquella parte de la música en la que la intuición, las emociones, las sensaciones, lo que el autor llama “el valor sugestivo’ de la obra”,³⁴⁰ juegan un papel principal y, de nuevo, inseparable del hecho musical en sí.³⁴¹ Para ello, Seeger ha acuñado el concepto de “temple”³⁴² y propone que

mucho cuidado de no pensar que son independientes una de la otra”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 167.

³³⁵ “*El arte de la música sólo se presta a la organización con palabras de manera parcial*”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 158.

³³⁶ “*El presente trabajo propone que es un procedimiento normal en nuestra música, recurrir en tales situaciones a la sistematización lingüística. Fue un éxito en los siglos XV y XVII, y puede serlo ahora*”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 155.

³³⁷ “*Sí, ha habido bastante experimentación desde 1900, pero sólo de una clase, de la desorganizada y poco científica. Los resultados de esta experimentación están con nosotros: están a la orden del día, los utilizan todos. De hecho, los intentos por utilizarlos, por combinarlos, todavía están en un estadio experimental, y siguen desorganizados, poco científicos*”. Ibid.

³³⁸ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 159.

³³⁹ “*Resumiendo, no puede exigirse para el tratamiento lingüístico de la música algo de una fiabilidad absoluta. En algunas áreas puede ser más fidedigno que en otras. Pero como mucho, solamente puede ‘semejarse’ al estado de cosas en la música. (...) Legítimamente sólo puede informar y diferir siempre la demostración en la música misma*”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 168.

³⁴⁰ El autor “*se atreve a esperar*” que sus lectores “*aprehenderán lo que puede denominarse el “valor sugestivo” de la obra, sus implicaciones de tipo puramente ‘musical’. Ya que esto sólo puede insinuarse -no manifestarse directamente- con palabras*”. SEEGER, Charles. Traducción de “*TENM*” en Tomo II, Apéndice 3; p. 155.

³⁴¹ “*El intento de Seeger por cultivar la intuición musical se advierte también en su comentarios sobre el “valor sugestivo” del tratado. (...) Intenta mantener un equilibrio entre sistema e intuición artística*”. GREER, Taylor A. “Critical Remarks”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 34-5

³⁴² (Para aclaraciones sobre este concepto véase “Notas del traductor” del Apéndice 3 de este trabajo). En el capítulo 7 de *TENM* se puede observar claramente la voluntad de Seeger por cultivar la intuición musical. Ahí describe el “sentido” que todo buen compositor debe tener para la conversión de los neumas. Más adelante, en el capítulo 9, Seeger introduce el concepto de “mood” (traducido aquí por “temple”). Aunque “mood” es un concepto vago, difícil de ubicar –a veces, un principio de unidad interna; otras, un dispositivo estructural extramusical-, resulta indispensable para la composición orgánica. Estos valores ocuparan un papel primordial y se debatirán conjuntamente con los de índole puramente práctica o técnica. Al integrarlos con su exposición, por otra parte, lógica, Seeger intenta mantener un equilibrio

sea éste el punto de vista desde el que se realice el análisis. Según su opinión, la técnica de la música no es únicamente una cuestión de organización interna, hay muchos factores determinantes externos al procedimiento musical que intervienen en una grandiosa concepción de una obra en su totalidad. *“Probablemente al menos la mitad del tiempo que el compositor hace lo que hace no es en absoluto por motivaciones del procedimiento técnico si no a instancias del ‘temple’ (...) Hay muchos factores determinantes externos del procedimiento musical”*.³⁴³ A pesar de no poder ignorar este aspecto porque *“uno sólo puede ser lógico a medias”*³⁴⁴ al tratar el “temple”,³⁴⁵ el maestro nos dice que *“es útil referirse a ello aunque no pueda describirse con precisión la naturaleza general del pensamiento musical, del sentimiento, etc. presentado en un solo acto musical completo”*,³⁴⁶ pues *“incluso en los más estrictos ejercicios de composición orgánica cabe esperar que el ‘temple’ y la sugestión externa de todo tipo desempeñen su imprescindible papel. Porque si no es así, el resultado no será musical”*.³⁴⁷ Este elemento no sólo distingue el planteamiento teórico de este autor respecto al de muchos de sus coetáneos sino que verdaderamente influye en él de una manera tan esencial que puede decirse que lo condiciona pues se convierte en el trasfondo, en el substrato sobre el que descansa todo su edificio ideológico.³⁴⁸

En resumen, al ser el “temple” un elemento común a ambas visiones en la construcción de la música (el detalle y el conjunto), se nos presenta como el hilo

entre sistema e intuición artística. La siguiente cita está extraída de un artículo del año 60 y en ella corrobora el componente “afectivo” del término “temple”: *“Más que ‘neuma’ o ‘motivo’, preferí el término ‘temple’ para esas clases de movimiento y/o diseño porque tiene a un mismo tiempo la autorización de un uso prolongado en el estudio de la lógica lingüística y amplia difusión en referencia a los estados afectivos del comportamiento humano más profundamente arraigados, cambios a los que nosotros normalmente nos referimos como ‘emociones’, en ambos, los signos visuales son imágenes. De esta manera, podría intentar integrar los aspectos afectivo y racional de la música en lugar de tratarlos por separado, como es lo más frecuente en el trabajo musicológico”*. SEEGER, Charles. “On the Formational Apparatus of the Music Compositional Process”, *Ethnomusicology*, Vol. 13, No. 2. (May, 1969); p. 230.

³⁴³ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 288.

³⁴⁴ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 291.

³⁴⁵ *“Estas cosas, al menos por lo que respecta a su expresión en el lenguaje, pertenecen al género místico y al dominio de la intuición. Por lo tanto no son adecuadas para la organización o el tratamiento lógico; pero la lógica, en su organización del conocimiento musical, no puede ignorarlas. Todo lo contrario. Debe tenerle todo tipo de consideraciones”*. SEEGER, Charles. Traducción de *“TENM”* en Tomo II, Apéndice 3; p. 288.

³⁴⁶ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 291.

³⁴⁷ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 288.

³⁴⁸ *“El tratado en su conjunto refleja esta fusión ideal de especulación teórica y práctica compositiva; para él, la exégesis filosófica iba de la mano de la génesis compositiva”*. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; pp. 78-9.

conductor en el acto compositivo pues “*es de primordial importancia que el compositor siempre sienta y sepa, mientras está escribiendo el detalle, la dirección general a la que se dirige*” y “*aún cuando resulta útil trazar en un papel un contorno tonal o un diseño rítmico de lo que va a venir, hasta el extremo de plasmarlo en un diagrama, estas cosas serán de poca ayuda a menos que el temple, que después de todo las condiciona, se mantenga claramente a lo largo de todo el proceso*”.³⁴⁹ Vemos cómo, por encima de todo esto, se revela la lección del maestro sobre la manera de abordar el acto compositivo desde el punto de vista del pensamiento y organización mental, apoyándonos para ello en pequeños gráficos o esquemas que nos recuerden esa abstracción mental del edificio a construir.³⁵⁰

A partir de este punto, Seeger traza dos líneas simultáneas y de hecho, inseparables: una histórica (estilos musicales a través del tiempo);³⁵¹ otra en relación a la consideración de la disonancia a través de los tiempos. Puesto que se trata de aspectos que de manera fundamental ya han sido tratados en el capítulo anterior, resumimos, a efectos prácticos para nuestro análisis, los argumentos más destacados en los siguientes puntos:

(1) La escritura moderna, en su afán por evitar los sentimientos románticos se ha limitado “*a una variedad de temples relativamente reducida*”,³⁵² dando como resultado una excitación reinante.³⁵³

³⁴⁹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 292.

³⁵⁰ “*al planificar una composición, sea larga o corta, a menudo resulta de ayuda hacer con antelación un diagrama que indique la subida y el descenso de la altura, dinámica (clímax y anticlímax), tempos, etc. De esta manera se desarrolla una clase de ‘neuma-forma’ que asiste en la organización incluso de las masas más grandes*”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 284. Tanto el “neuma-forma” como el “neuma-frase” que trataremos posteriormente en el texto, son términos acuñados por Seeger.

³⁵¹ “*Para nosotros una de las cosas más importantes a saber es la conexión, en la historia, entre estabilidad e inestabilidad en la técnica musical. Ha habido épocas en las que se escribía aproximadamente de la misma manera durante un periodo excepcionalmente largo. En otras, no había tal unanimidad imperante sino un buen surtido de experimentación individual. Las piezas maestras reconocidas provienen casi sin excepción del primer tipo de épocas mientras que del segundo surgen obras interesantes e inusuales. Se puede decir que estas épocas tienen ‘estilo’ y ‘manierismo’, respectivamente*”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p.179.

³⁵² SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 292.

³⁵³ “*En su aversión a lo hermoso, sentimental, al ensueño autocompasivo, al optimismo exuberante y al subjetivismo del apasionamiento romántico, la música moderna ha alcanzado casi por completo lo grotesco, lo poco sentimental, lo meramente excitante y el pesimismo casi inevitable de la pura*

(2) Ha invertido (la escritura moderna) la mayor parte de sus esfuerzos en la expansión técnica de la disonancia aplicada al parámetro altura (“disonancia tonal”³⁵⁴ si utilizamos la nomenclatura de Seeger). Además, cabe la posibilidad de que estos desarrollos hayan llegado a un punto insostenible, si se confirmara el paralelismo entre la época actual y otras épocas históricas que también se caracterizaron por una profusa experimentación que las generaciones posteriores no pudieron o no quisieron continuar; el hecho es que sabemos que aparcaron o desatendieron algunos de los audaces experimentos.

(3) En cuanto al papel histórico de la disonancia³⁵⁵ decir que: (1) el hecho de que antiguamente se la asociara con el “mal” denota el carácter subjetivo en la apreciación de la disonancia y (2) esta valoración subjetiva se confirma en la lectura de partituras de épocas pasadas sin ser conocedores absolutos de la verdadera lectura que se hacía de ellas en su momento, por tanto “*lo que es disonancia para una generación, puede ser consonancia para otra*”.³⁵⁶

(4) Si una organización como la que se ha construido en torno a la escritura consonante ha dado tan fructíferos resultados artísticos, tal vez podamos esperar resultados equiparables si conseguimos una organización paralela para la escritura disonante. De ahí se deduce el propósito de su trabajo.³⁵⁷

subjetividad”. Ibid. Otros autores también se han referido a esta característica de la música moderna utilizando términos muy similares. Un ejemplo lo constituye García Laborda cuando nos presenta como rasgo distintivo del expresionismo musical el “*nerviosismo de los motivos musicales, plasmados en figuraciones rítmicas rápidas y complejas que reflejan excitación y exaltación*”. GARCÍA LABORDA, José María. *La Música del siglo XX...*, Op. cit.; p. 175.

³⁵⁴ El término “tonal” debe entenderse como “relativo al tono” (parámetro altura).

³⁵⁵ Remitimos al capítulo III de este trabajo.

³⁵⁶ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 292.

³⁵⁷ “*El objeto del presente trabajo es, primero, construir el puente que encontramos hoy entre la vieja disciplina y la nueva práctica; segundo, contribuir a la organización de una nueva disciplina y de un nuevo método que reemplazará al viejo y servirá al futuro desarrollo de la música como el viejo sirvió al pasado, en los días de su aplicación*”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 154-5.

En el párrafo final se vislumbran las aspiraciones finales (o tal vez sería mejor hablar de vaticinios, dada la proclividad de Seeger a augurar futuros estados y aspectos de todo tipo que podrían deparar al arte musical)³⁵⁸ y la esperanza de que su trabajo constituya un eslabón que nos aproxime a la realización de ese objetivo: a saber, que este intento de codificación pueda propiciar la venida de una época de estabilidad estilística con la consecuente producción de obras completamente consolidadas. Pero esa nueva codificación teórica tratará de englobar la anterior de manera que sea *“posible prever la llegada de un gran estilo comparable con el de Palestrina, Bach o Beethoven que podría ser explicado adecuadamente en base a cualquiera de las dos teorías”*.³⁵⁹ Además, y éste es un punto fundamental para nuestro estudio, su línea de actuación para la consecución de este objetivo considera el sistema previo como el punto de referencia que se someterá a una inversión de sus principios fundamentales, dando como resultado una reinterpretación del sistema tradicional desde la negación de éste, es decir, dando un giro a la moneda: donde hasta ahora había habido la cara, pondremos la cruz. Esto es lo que se deja traslucir de las últimas líneas de esta introducción: *“Dar un paso deliberado en la dirección de semejante estilo es el objetivo del presente trabajo, pero se ha de reconocer con franqueza y entender perfectamente que este primer paso es la organización de una manera de hacer necesariamente desequilibrada (estilizada) porque aspira a contrarrestar un estilo antiguo que ha sido durante mucho tiempo desequilibrado en la otra dirección”*.³⁶⁰

³⁵⁸ Esta característica va íntimamente unida a la sensación de “transitoriedad” que se transmite a lo largo de todo el tratado y que, como veremos, se refleja incluso en la exposición técnica en aquellas ocasiones en que tan sólo inaugura un primer eslabón de lo que considera podrá ser un camino a desarrollar en el futuro: *“De hecho, está admitido de forma generalizada que éste es un momento de transición, aunque sólo se pueden percibir vagas indicaciones de la existencia y posible naturaleza de un nuevo estilo”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 154. En alguno de sus apéndices (especialmente el VIII) se podrán descubrir ejemplos sorprendentes de esta tendencia al “vaticinio” de este autor.

³⁵⁹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 295-6.

³⁶⁰ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 296.

IV.3.2. DESCRIPCIÓN TÉCNICA

Hemos visto cómo en la anterior introducción, Seeger recapitula algunos de los temas que ya se habían tratado en la primera parte de su tratado y que conducen de manera lógica a justificar cuál será la premisa de partida para poner en marcha esta exposición técnica: una vez estudiado a fondo el sistema sobre el que ha descansado la música occidental de las últimas centurias, se trata de hacer una lectura en negativo de las pautas que la sustentan, o sea, una inversión de papeles.³⁶¹

El “Manual de Contrapunto Disonante” que nos disponemos a analizar consta de ocho capítulos numerados del X al XVII (la primera parte de “TENM”, el “Tratado de Composición Musical”, abarca del capítulo I al IX). Estos son los títulos que encabezan cada uno de los capítulos:

Capítulo X. Aplicación de la Disonancia al Neuma

Capítulo XI. Aplicación de la Disonancia a la Frase

Capítulo XII. Aplicación de la Disonancia a la Línea como un Todo

Capítulo XIII. Órdenes Acórdicos y Especies

Capítulo XIV. Aplicación de la Disonancia en la Frase a Dos Voces

Capítulo XV. Heterofonía

Capítulo XVI. Disonancia Acórdica: Tonal y Rítmica

Capítulo XVII. Aplicación de la Disonancia en la Frase a Tres Voces

Puesto que ya se han tratado diversos aspectos generales que nos sitúan en la complejidad del universo seegeriano, iremos realizando las aclaraciones que puntualmente resulten necesarias para llevar a cabo nuestro estudio del “Manual de Contrapunto Disonante”, y empezaremos con el concepto de “aplicación de la disonancia”.

³⁶¹ “Por definición, en general era un procedimiento de negación y oposición”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 26.

Seeger utiliza el término original “dissonation” (que hemos traducido por “aplicar la disonancia”) para referirse a lo que en realidad constituye el dispositivo de neutralización de elementos tonales en el discurso musical. Cuando aplica la disonancia a cualquier parámetro musical lo que está haciendo es contradecir el uso que habitualmente de él se hacía en la práctica común. Inicialmente se aplicará la disonancia al parámetro altura pero el objetivo final de Seeger es que este tratamiento de negación tonal llegue a aplicarse a todos los parámetros musicales, puesto que opina que tradicionalmente la altura ha focalizado los intereses de los músicos a costa de desatender en mayor o menor grado, los demás parámetros o elementos musicales. Así explica Straus, cómo hay que entender el concepto de “aplicación de la disonancia”:

*“(…) tal como Seeger utiliza aquí el término (…) se refiere concretamente al requisito de que las notas de cualquier triada o intervalo triádico deben ir seguidas inmediatamente por una nota a distancia de semitono (o tritono). Con más frecuencia, se refiere a la capacidad de una melodía para resistir una interpretación tonal, tradicional. Las combinaciones habituales o tradicionales deben evitarse sistemáticamente. Las directrices compositivas que Seeger estipula están destinadas precisamente a negar implicaciones tradicionales”.*³⁶²

Seeger no sólo conserva la diferenciación tradicional entre los términos consonancia-disonancia sino que su propuesta parte del reconocimiento de la interacción entre ambos elementos en toda música³⁶³ aún teniendo presente que “*la escritura deliberadamente disonante está mucho más extendida hoy en día que en cualquier otra época de la historia de la que tengamos constancia*”.³⁶⁴ Un interés especial (y también un papel predominante como puede deducirse de los títulos de los capítulos), tiene la ampliación de la aplicación de los conceptos de consonancia y disonancia; incluso podríamos hablar de una nueva valoración de esos conceptos ya que aunque no pierde de vista la concepción tradicional de ellos, rectifica lo que en algún

³⁶² STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 18-9.

³⁶³ “Lo disonante sólo puede percibirse como polo opuesto a lo consonante, sólo puede experimentarse en la música de un compositor que ofrezca ambas cosas al oído. Aprendemos de ello, por tanto, que en el lenguaje de un compositor de Nueva Música sólo debemos hablar de disonancia si también vemos realizado en su música el polo sonoro opuesto. De lo contrario, tanto una como otra definición serían vanas”. DE LA MOTTE, Diether. *Contrapunto*, Op. cit.; pp. 372-3

³⁶⁴ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 293.

momento supuso algún tipo de desviación simplificativa (puesto que sólo se han visto aplicados al parámetro altura, desatendiendo su posible aplicación a los demás parámetros musicales). En sus palabras, considera que “*consonancia y disonancia son los nombres que se dan, desde un punto de vista estructural, a lo que se ha denominado desde un punto de vista funcional, inflexión de la función altura*”,³⁶⁵ es decir, que la valoración consonancia-disonancia se ha asociado unilateralmente al parámetro altura. Pero, ¿qué hay de los demás parámetros musicales (o funciones, como las denomina Seeger)? Este autor propugna que aunque no se haya hecho hasta el momento (básicamente por haber prestado más atención a unas funciones que a otras), los conceptos de disonancia y consonancia también se pueden aplicar al resto de los parámetros musicales³⁶⁶ que en el capítulo III (Parte I de “TENM”) quedan definidos en dos amplias categorías de materiales -o según el autor, de “materiales físicos”-: tonales y rítmicos. Cada una de ellas se divide en tres subcategorías que él denomina “funciones”:

Tonal	-----	altura
(tono)		dinámica
		timbre
Rítmica	-----	proporción
(ritmo)		acento
		tempo ³⁶⁷

³⁶⁵ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 206.

³⁶⁶ “*Seeger pretende expandir los conceptos de consonancia y disonancia de los intervalos a otros dominios musicales, incluyendo el ritmo, el tempo, el acento, la dinámica y la forma, pero para él, la disonancia se refiere principal y esencialmente a los intervalos de una melodía*”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 18.

³⁶⁷ En diferentes puntos del tratado el autor argumenta que aunque las tres funciones tonales son susceptibles de tratarse por separado, las tres rítmicas resultan indivisibles en la práctica. “*Puede que resultar conveniente repetir que las tres funciones rítmicas no se pueden disociar tan fácilmente entre sí como las tres funciones tonales. El entendimiento de su naturaleza siempre ha sido complicada por dos factores: (1) la intrusión de la teoría clásica de la versificación (habla), en la que el pie se organizaba en términos de cantidad o duración relativa; de sílabas largas o cortas, frente al posterior desarrollo de la organización en términos de cualidad o acentuación; (2) la confusión del tiempo batido y del acento tanto en la música práctica como en la teoría musicológica y, posiblemente, también su intrusión dentro de la teoría de la versificación*”. SEEGER, Charles. “On the Moods of a Music-Logic”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 13, No. 1/3, A Musicological Offering to Otto Kinkeldey upon the Occasion of His 80th Anniversary. (1960); pp. 240-1.

Para Seeger, el concepto de disonancia es aplicable a cada una de estas seis funciones musicales: altura, dinámica, timbre, proporción, acento y tempo. Define disonancia como la “*distinta inflexión de la función*”, en otras palabras, un tratamiento (siendo fieles a su terminología diríamos “una inflexión”)³⁶⁸ diferente dentro de una misma función o entre dos o más funciones. Una línea melódica en dirección interválica ascendente (es decir, hacia el registro agudo) y con una dinámica en disminuyendo indicaría un incremento en una función (altura) acompañado de una simultánea disminución en otra (la dinámica); Seeger interpretaría este contraste entre funciones como un tipo de disonancia.

Este autor utiliza lo que considera que son las deficiencias de la interpretación tradicional de los conceptos de consonancia y disonancia identificados con el parámetro altura como punto de partida para un nuevo sistema, que se establece a través de la rebelión directa contra lo anterior. En lugar de un contexto tonal consonante en el que las disonancias interválicas están preparadas y resueltas por consonancias, Seeger propone un contexto disonante en el que las consonancias se preparen y resuelvan a disonancias.³⁶⁹ Toma los intervalos consonantes y disonantes tal y como se entienden y clasifican³⁷⁰ en el contexto de la armonía de la práctica común e invierte sus funciones. Con esta inversión se pretende atender al “(*...*) *verdadero problema de hoy [que] es la introducción de la consonancia, no la introducción de la disonancia. Las secciones exclusivamente disonantes son, con la mayor frecuencia, las mejores. Las secciones tan sólo predominantemente disonantes tienden a mostrar puntos débiles cuando la consonancia tiene lugar. Estos puntos débiles, (...) indican un defecto que se parece mucho al viejo orden de preparación-disonancia-resolución en el cual el músico poco hábil efectuaba un punto “duro”. En la situación contemporánea el tratamiento poco hábil tiene como resultado un punto “suave” y se puede “corregir” (aunque por medios un tanto diferentes) de la misma manera que en la antigua escritura los puntos*

³⁶⁸ En el capítulo III ya se ha tratado el concepto de “inflexión” y las tres formas que presenta Seeger: “tensión”, “suspensión” y “relajación”.

³⁶⁹ “*El concepto de disonancia sustenta todo su tratado y su propuesta para la composición. Su visión básica es que si la música antigua puede entenderse como un marco consonante en el que las disonancias se dan incidentalmente y bajo ciertas condiciones, entonces la nueva música experimental debería edificarse en base a un marco disonante en el que las consonancias se produjeran incidentalmente y bajo determinadas condiciones*”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 17

³⁷⁰ Véase la clasificación interválica que ofrece en la primera parte de su tratado (capítulo VI de *TENM*); p. 248 y ss. del Apéndice 3 (Tomo II).

duros podían corregirse cuando el estudiante hacía octavas paralelas o quintas ocultas en la armonización de un coral".³⁷¹

Seeger anticipa dos posibles objeciones a sus propuestas: una proveniente de los defensores conservadores de la tonalidad y la otra de los valedores progresistas de la atonalidad. Sus respuestas a estas objeciones demuestran que este autor contempla su trabajo sobre contrapunto disonante como uno de los muchos enfoques posibles³⁷² para organizar aquello a lo que nos referimos como escala dodecafónica.³⁷³ Esta posible solución atiende a una necesidad surgida de la propia situación en la que se halla la música del momento: nos referimos a una práctica compositiva que al no hallarse sistematizada, el estudiante de composición sólo puede aprender a través del estudio de partituras modernas. Seeger lo expresa con estas palabras: "(...) *el hecho de que la música moderna necesite de manera obvia la ayuda de alguna fuente, y el no recibirla de ninguna de las disciplinas tradicionales, nos autoriza, cuando no nos obliga, a recurrir a medidas forzosas*".³⁷⁴ Seeger apunta que en la tendencia que muestran los compositores vanguardistas por evitar lo convencional se observa una falta de habilidad por manejar la consonancia y por ello se la evita, porque parece romper el discurso musical ubicado estilísticamente en un contexto no tonal.³⁷⁵ Su propuesta parte de su firme convicción de que no hay que temer a la consonancia si no establecer una sistemática que permita circunscribirla a un idioma no tonal.³⁷⁶ Para la consecución de este objetivo Seeger propone la inversión interválica para el dispositivo contrapuntístico de preparación y resolución.

³⁷¹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 208.

³⁷² "*La segunda parte (capítulos 10-17) trata de ese tipo de composición en el arte europeo contemporáneo que no sólo se conoce popularmente como disonante, si no que verdaderamente está basado sobre un principio de disonancia, así como la música anterior a 1900 se erigía sobre un principio de consonancia. Esta 'estilización' manifiesta de la técnica no es recomendable como un ideal o incluso como una inevitabilidad, si no más bien como una 'posible' disciplina en un campo en el que se ha quebrado la disciplina de cualquier tipo*". SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 159.

³⁷³ Miller define la "escala dodecafónica" como "*una escala de doce sonidos, normalmente sin una tonalidad determinada, utilizada por los compositores atonales*". MILLER, Horace A. Op. cit.; p. 201.

³⁷⁴ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 208.

³⁷⁵ "*lo convencional se convirtió en algo a evitar, no porque fuera malo en sí mismo, si no porque por alguna razón desconocida, resultaba imposible utilizarlo correctamente*". SEEGER, Charles. "On Dissonant Counterpoint", Op. cit.; p. 26.

³⁷⁶ "*De la misma manera que la mejor música del pasado se compuso sin miedo a la disonancia, también aquellos que pretendan lo sublime en la escritura disonante no deben temer la consonancia*". SEEGER, Charles. "On Dissonant Counterpoint", Op. cit.; p. 28.

Al aplicar el concepto de disonancia a las seis funciones musicales, Seeger espera corregir lo que él entiende que es un exceso de atención prestada a la altura a expensas de las otras cinco funciones.³⁷⁷ Ciertamente en esta primera etapa atonal parece ser un denominador común en la mayoría de compositores de vanguardia el hecho de que, en la búsqueda de nuevos lenguajes que transgredieran el tradicional sustentado en la tonalidad, centraran su preocupación en torno a la interválica; o sea, que esa trasgresión se establecía en base a una inversión de los valores interválicos que se llevaba a cabo teniendo en cuenta su consideración histórico-educativa a la luz de la dicotomía consonancia-disonancia. Seeger sin embargo, imprime un viraje a esta dirección ampliando su perspectiva sobre todo desde un punto de vista teórico puesto que precisamente critica ese descuido, a expensas de la función altura, de los demás parámetros musicales.³⁷⁸

Esta amplitud de miras lo configura no sólo como un músico-investigador fuera de lo corriente en cuanto a que sus inquietudes difieren de las de la mayoría de sus contemporáneos que también andaban ocupados y preocupados en la sistematización de nuevos métodos para el arte de la composición, sino que además con ello su figura se revela como la de un verdadero pionero, precursor e incluso diríamos que anunciador de algunas de las innovaciones más radicales que sacudieron al arte musical varias décadas después de que “TENM” hubiera sido escrito.³⁷⁹

³⁷⁷ “Si aceptamos la conclusión de que el caos presente en el excesivamente organizado recurso altura se puede compensar mediante una organización creciente en algunos de los demás recursos, tenemos una posible alternativa y no del todo indeseable”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p.200.

³⁷⁸ “(...) la mayoría de los compositores contemporáneos muestran (a nuestro parecer) un esfuerzo demasiado grande por lo que a las novedades en la altura se refiere, acompañado de un tratamiento antiguo de casi todos los demás recursos: inconscientes imitaciones de los climas wagnerianos, fraseos brahmsianos, atmósfera debussista, los ritmos ferroviarios de Schumann, las pomposas orquestaciones de Berlioz y Strauss, -simples copias que no se pueden comparar con los originales”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 210.

³⁷⁹ “La obra de Seeger, por otra parte, es más una exploración especulativa de la teoría en la que experimenta con varias tesis y propuestas. Por ejemplo, su ideal de un equilibrio entre las seis funciones musicales no es un fin en sí mismo sino un estímulo para descubrir nuevos usos de las funciones descuidadas (...) En resumen, visto desde el contexto de la comunidad experimental neoyorquina de finales de los años 20 o desde el espíritu radical prevaleciente en Europa y América antes de la II Guerra Mundial, las ideas de Seeger son tan eclécticas como idiosincrásicas”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; pp. 181-2.

Puesto que hasta ahora los esfuerzos se han focalizado en el desarrollo de la altura, Seeger plantea como una posible alternativa que pudiera ofrecer provechosos resultados, hacer un ejercicio de compensación de cara a las demás funciones. De esta manera, traza desde el punto de vista teórico un elaborado ejercicio mental³⁸⁰ que trata de ayudar a compensar esta predisposición a favor de la altura y sugiere que los términos que normalmente se asocian con la organización de la función altura se apliquen o reinterpreten en las otras funciones.³⁸¹ *“En la aplicación de los métodos (disponiendo la organización de las funciones retrasadas en base a la organización de la altura) se prestará la mayor parte de la atención a la correlación de los puntos de vista convencionales de las dos series principales de funciones: tono y ritmo. A este respecto el tono se considerará únicamente en su aspecto de altura y el ritmo como un complejo de las tres funciones principales de tempo, acento y proporción. En esta decisión está implícita una determinación crítica sumamente importante: las gamas e inflexión de la dinámica y el timbre son tan primitivas que todavía no es factible un resultado detallado de sus posibilidades”*.³⁸²

Seeger era consciente que, de las seis funciones, la altura y el tempo tienen una cierta prioridad sobre las demás simplemente porque son más fáciles de graduar y definir con palabras. Es de esta manera como, en una primera lectura del Manual pueden resultar chocantes elementos como la aplicación de los términos “consonancia” y “disonancia” al ritmo, a la forma, etc. Así por ejemplo: *“El tempo se puede definir como la velocidad del pulso métrico. El metrónomo nos ofrece una medida exacta comparable a la afinación de nuestra escala tonal. (...)El cambio de tempo muy gradual puede clasificarse como consonante. Los acelerandos y rallentandos extremos pueden clasificarse como disonantes. Los cambios súbitos de tempo que muestren una clara relación 1:2 ó 1:4 (como en tantas sinfonías de Haydn entre la introducción lenta y el tempo rápido principal del primer movimiento) pueden denominarse consonantes. Los cambios súbitos con una ratio 2:3, 3:4 o indeterminada, tienen tendencia a dar más*

³⁸⁰ Véase capítulo cuarto de *TENM*.

³⁸¹ *“Hay diversos métodos disponibles para llevar las funciones menos desarrolladas hasta el deseado estado de organización. El presente trabajo propone ‘establecer su tratamiento (análisis) en base a las líneas del recurso altura’, pero no intentando trasladar en masa la práctica tonal a las otras funciones mediante juegos de manos sofisticadas si no más bien tomando el método de organización de la altura, en la medida en que musicalmente podemos entenderlo, y viendo si resulta adecuado para producir resultados musicales”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 200.

³⁸² SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 212.

sensación de disonancia”.³⁸³ Al transferir cualidades y en definitiva, las herramientas tradicionales de medición del parámetro altura al ritmo acuña términos como “intervalos rítmicos” o “acordes rítmicos”.³⁸⁴ Ya en los capítulos IV y V de la primera parte de “TENM”, Seeger muestra su preocupación por el ritmo y por lo desatendido que se ha encontrado en los siglos pasados³⁸⁵ e inaugura el capítulo VI apuntando el objetivo teórico de sus reflexiones: “*La aceptación de dos armonías, una tonal y una rítmica, junto con una más amplia comprensión del alcance y del objetivo de cada una, se presenta aquí con la idea de que, mediante un método de presentación uniforme, estas dos podrían integrarse y finalmente fusionarse de nuevo en una sola de manera más eficaz*”.³⁸⁶

Además de aplicar el binomio consonancia-disonancia a una función en concreto, Seeger nos dice que también podemos considerar una relación consonante o disonante entre el comportamiento de las diferentes funciones,³⁸⁷ aunque esta cuestión queda circunscrita al aspecto teórico solamente (ya hemos apuntado que una parte importante de las teorías seegerianas no ven su aplicación práctica en el “Manual de Contrapunto Disonante”; por tanto, el autor las expone como posibilidades teóricas para ir desarrollando progresivamente).³⁸⁸ Aunque la adaptación completa de esta teoría no

³⁸³ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 221.

³⁸⁴ “*La transformación de esta disciplina desde un simple complemento del oficio a una unidad integral en la técnica del arte, implica la utilización de varios principios nuevos. El primero de ellos supone el reconocimiento de la armonía rítmica como una categoría al mismo nivel que la armonía tonal. Debemos distinguir el intervalo y el acorde rítmicos y clasificar las consonancias y disonancias rítmicas*”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 26.

³⁸⁵ “*El sistema armónico plasmado en la música occidental durante aproximadamente los últimos trescientos años debe distinguirse claramente de su presentación lingüística como una teoría o como un conjunto de reglas para el estudio de la composición. En la práctica real, músicos de gustos, destrezas, nacionalidades y formación diversa han mostrado un notable acuerdo en utilizarla como un sistema completo, unificando las funciones tonal y rítmica mediante el pensamiento musical directo y el sentimiento para la forma musical. (...) desafortunadamente, la teoría armónica ha venido interesándose por poco más que los acordes, abandonando prácticamente el elemento rítmico*”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 243.

³⁸⁶ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 244.

³⁸⁷ “*Así como podemos establecer la consonancia y disonancia dentro de los límites de cada recurso y entre cualquiera de los dos elementos, o los tres, de cada trio (tonal y rítmico), también se pueden establecer relaciones consonantes y disonantes entre cualquier recurso tonal y/o rítmico. Por ejemplo entre la dinámica y el tempo, en la combinación del disminuyendo y el stringendo; o entre la altura y el tempo, cuando la altura desciende con acelerando. Las relaciones pueden ser aún más complicadas si se conduce en sentido contrario cualquiera de los tres, cuatro, cinco recursos o los seis*”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 224.

³⁸⁸ “*Una de las deficiencias del tratado de Seeger es que [Seeger] tampoco provee sistemáticamente de ejemplos musicales para ilustrar la nueva terminología que concibe*”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 137.

es cien por cien practicable como el autor reconoce (aunque confía que en un futuro sí lo sea),³⁸⁹ sí va a generar sus frutos desde varias perspectivas, una de ellas y fundamental es la aplicación práctica del concepto de disonancia a las demás funciones. Realmente, en su hipótesis tropieza con importantes lagunas: al aplicar la noción de “intervalo” a la dinámica o de “escala” al tempo se verifica la ausencia de una unidad de medida viable. Tras arduos cálculos desarrollados a lo largo de los capítulos VII al IX, Seeger reconoce que nuestra capacidad para la comprensión de algunas funciones es demasiado limitada para que las seis en conjunto resulten practicables.

En definitiva, la teoría de Seeger promueve una estética de equilibrio funcional, donde lo que se pretende equilibrar es la importancia de todas las funciones: un enfoque de la composición en el que todas las funciones musicales estuvieran prácticamente en perfecto equilibrio (aún partiendo de esta teoría reconoce que en la práctica un equilibrio perfecto es imposible).³⁹⁰ A este enfoque estético lo llamó “heterofonía”³⁹¹ y consiste en maximizar la independencia tonal y rítmica entre las partes: [Seeger] *“Creía que la composición estaba dominada por la altura y el tono, y que el ritmo, como el acento, era una “función atrasada”, es decir, un aspecto descuidado y aún relativamente sin desarrollar. Propugnaba la reversión de todas las reglas del comportamiento rítmico convencional, justo como había hecho con la tonalidad y la altura. Aquí también, el objetivo era producir “heterofonía” o la más extrema no-relación entre las partes, que habrían de existir al mismo tiempo y en el mismo espacio pero como pistas paralelas más que interactivas. Para producir semejante anarquía controlada, un compositor debe evitar los gestos rítmicos comunes de la música tonal”*.³⁹²

³⁸⁹ “A pesar de que todavía no tenemos organizados los restantes recursos de la técnica musical como sí tenemos los de la altura y el metro, debemos prever la posibilidad de “armonías” diferentes para la dinámica, la cualidad tonal, el acento, etc”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 27.

³⁹⁰ “El equilibrio perfecto -es decir, una atención exactamente igual a todas las funciones técnicas implicadas en la lista anterior- es, por supuesto, imposible”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 352.

³⁹¹ “Heterofonía es un término que Seeger utiliza para describir una polifonía particularmente intensa en la que a las partes individuales sólo les concierne su propia organización interna y no el contenido o el comportamiento de sus vecinas”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 80.

³⁹² CRAWFORD, Richard, LOTT, Allen R. & OJA, Carol J. (eds.). Op. cit.; p. 412.

Como anunciábamos en el capítulo tercero de este trabajo, se hace necesaria una nueva aproximación a la dicotomía consonancia-disonancia que Seeger expone en el capítulo IV de “TENM”. Este autor rechaza esta tradicional dicotomía en favor de una tricotomía basada en una más amplia comprensión de la inflexión del parámetro altura: la consonancia corresponde a la inflexión “relajación” pero la disonancia puede representar “tensión” o la inflexión neutra: “suspensión”. Este argumento axial en la teoría de Seeger se fundamenta en la frecuente presencia con que se halla la disonancia en la música del temprano siglo XX, cada vez más en proporción creciente. Este hecho provoca que ciertos intervalos disonantes puedan resultar tan estables como sus complementarios consonantes. De este modo la sucesión disonancia-consonancia-disonancia podría percibirse como suspensión-relajación-suspensión.

El conocimiento de esta propuesta previa resulta imprescindible para comprender el desarrollo de todo el “TENM”. Con ello, Seeger no pretende hacer una efectiva transferencia de esos valores del tono a las otras funciones pero espera que un nuevo método descriptivo no sólo clarifique nuestro conocimiento de las funciones más descuidadas, sino que además pueda inspirar nuevas ideas compositivas en el futuro. Recapitulando diremos que el planteamiento teórico de este autor parte de dos propuestas: (1) *“la consolidación del campo de la altura mediante la inversión del dispositivo de preparación y resolución de manera que diga: “disonancia-consonancia-disonancia”,* y (2) *“examinar los otros campos de manera similar a la exploración que, durante los últimos mil años, se ha hecho de la función altura”*.³⁹³

Por de pronto y para poder adentrarnos en el análisis del primer capítulo del Manual, resulta necesario hacer una referencia a la estructuración formal que plantea Seeger, que por otra parte, se deja entrever en una primera lectura de los títulos de los capítulos. Los tres últimos capítulos de la Parte I de “TENM” (capítulos VII, VIII y IX)³⁹⁴ se dedican al estudio de la forma y algunas de sus conclusiones se han visto resumidas en la introducción de este Manual: lo que Seeger entiende por forma musical

³⁹³ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 210-1.

³⁹⁴ *“Una de las características distintivas de “TENM” es la propensión de Seeger a fusionar los objetivos interpretativos de análisis con los propósitos creativos de composición. En ningún lugar resulta tan evidente esto como en los tres últimos capítulos de la parte I”*. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 150.

hace referencia a dos aspectos diferentes del mismo fenómeno general de la composición; uno es un proceso analítico que empieza con el “todo” y se divide en partes; en cambio el otro proceso es sintético, ya que parte del elemento más pequeño creando gradualmente el todo.³⁹⁵ Bajo su punto de vista, la esencia de la forma musical es la interacción entre las dos. En su gran preocupación por el tema de la forma musical -debido a la franca inestabilidad que muestra este aspecto en la música contemporánea-³⁹⁶ Seeger aspira a unificar el análisis de la forma musical con la pedagogía de la composición.³⁹⁷ De ahí que establezca una jerarquía de estructuras formales; que su enfoque didáctico parta de la unidad más pequeña hasta alcanzar la forma global.

Así pues, para abordar el trabajo desde una perspectiva práctica Seeger establece tres estratos formales que de mayor a menor son: el todo, la frase y la unidad melódica mínima.³⁹⁸ Para designar esta unidad melódica mínima, es decir, un elemento musicalmente independiente en cuanto a que es capaz de desempeñar funciones

³⁹⁵ “El análisis es, en primer lugar, una división en partes, una diferenciación entre una cosa y otra, un reconocimiento de diferencias. Desde el punto de vista del proceso compositivo, la mayoría de las partes ya están en el repertorio de la tradición y están disponibles para la síntesis. Una vez puesto en marcha, cada síntesis es un análisis y cada análisis, una síntesis. Es la interacción de las dos lo que constituye la esencia del aparato formativo. La síntesis va de lo pequeño a lo grande, con una entidad a la vista; el análisis, de lo grande a lo pequeño con la multiplicidad a la vista. Donde la síntesis es dinámica y funcional, el análisis es estático y estructural. Todos los análisis invocan taxonomías existentes, las síntesis crean nuevas. La síntesis es aditiva, el análisis divisivo”. SEEGER, Charles. “On the Formational Apparatus of the Music Compositional Process”, Op. cit.; p. 236.

³⁹⁶ “Debemos darnos cuenta que desde el punto de vista de la forma la música de los últimos cincuenta años ha caído precipitadamente cuesta abajo. (...) El carácter difuso de la organización interna de la música moderna, donde un máximo de material se despliega a lo largo de un tiempo mínimo, contrasta desfavorablemente con la música de Bach y Beethoven, en cuya obra a menudo se elabora un mínimo de material para cubrir un tiempo máximo”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 29.

³⁹⁷ “En los tres capítulos dedicados a la forma, Seeger declara que confinará la mayor parte de su atención al aspecto sintético. Hay dos razones para esta elección, una histórica, otra pedagógica. (...) Empezar con las partes y a partir de ellas construir el todo no solamente es lógico sino también más prometedor como método para enseñar composición”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 152.

³⁹⁸ Para la exposición de su concepción de la forma musical, Seeger parte de la melodía y de las funciones implícitas en ella. Unifica el espacio musical y el tiempo en una sola entidad que llamará “espacio-tiempo”. Con este término pretende llamar la atención sobre la diferente manera en que científicos y músicos perciben el sonido. Explica que en música, normalmente todo tono manifiesta ritmo y viceversa y adopta el término “tono métrico” para denominar esas unidades formadas por un tono junto con su implicación rítmica. El “espacio-tiempo” puede medirse en términos de tonos métricos (un tono que coincide con un golpe o viceversa), que constituyen la base de la melodía. Pero a pesar de ser la unidad celular indivisible de la melodía, el tono métrico no puede aceptarse como material musical fuera de un contexto musical. La unidad musical mínima está compuesta por tres tonos métricos, que configuran dos progresiones y constituyen un neuma binario.

musicales esenciales³⁹⁹ aunque sea en miniatura, Seeger recupera el término “neuma”⁴⁰⁰ y una de sus cualidades más interesantes es que este concepto lleva inherente la idea de movimiento.⁴⁰¹ Esta manera de entender los neumas asegura que lo que se enfatiza es el contorno melódico más que una interválica concreta.⁴⁰² *“El “neuma” de Seeger es similar al “motivo” tradicional en muchos aspectos; es una figura musical de la que pueden derivarse otras figuras. Sin embargo, un neuma se diferencia de un motivo en por lo menos tres aspectos importantes. El primero: un neuma debe constar de un mínimo de tres acontecimientos porque éste es el tamaño más pequeño compatible con la realización de funciones musicales esenciales que incluyen, como veremos, sustentar las operaciones seriales típicas de inversión, retrogradación e inversión retrógrada. (...) El segundo: mientras que un motivo se define por su contenido, lo que define a un neuma son las progresiones internas, los movimientos entre sus elementos. Este foco de atención en el proceso más que en el contenido es un rasgo persistente en la teoría de Seeger (...). Tercero: los neumas no tienen por qué constar de alturas exclusivamente. Un neuma es simplemente una figura, un contorno, y como tal podría llevarse a cabo en una diversidad de espacios musicales”*.⁴⁰³

En base a su direccionalidad⁴⁰⁴ los neumas pueden ser “lineales” o “curvos” (equivalentes a los antiguos “scandicus” y “torculus”).⁴⁰⁵ Asimismo, los neumas pueden

³⁹⁹ “...dos tonos métricos pueden tener relevancia en un contexto musical pero puede que no se consideren como componentes de una unidad independiente. No pueden dar centralidad tonal o rítmica o desempeñar funciones musicales esenciales como la preparación y resolución, la modulación, el rubato, etc. Tres tonos métricos, sin embargo, pueden formar unidades independientes capaces de desempeñar todas estas funciones, aunque en miniatura”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 261-2.

⁴⁰⁰ “No se dispone de un término aceptado para designar esta ‘unidad melódica mínima’, como un módulo, así que quizás tengamos motivos justificados para resucitar el término ‘neuma’, que fue comúnmente utilizado en la antigüedad para indicar este mismo concepto”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 262.

⁴⁰¹ “La ventaja principal de la descripción neumática es que transmite la idea misma de avance melódico en lugar de concentrarse en unas progresiones dadas que empiezan y terminan”. GREER, Taylor A. “Critical Remarks”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 31

⁴⁰² [La teoría de la forma basada en el contorno melódico] “de manera explícita elude la mención de intervalos específicos a favor de un contorno general de la melodía”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 152.

⁴⁰³ STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 21.

⁴⁰⁴ “entonces (refiriéndose al uso que se hacía en la antigüedad de este término) el neuma se escribía como un símbolo estenográfico individual (...) que indicaba al intérprete el progreso tanto tonal como rítmico, pero de tal modo que lo que se enfatizaba era el ‘avance’ más que los ‘puntos de partida y de llegada’”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 262.

⁴⁰⁵ “Para la unidad fundamental del “espacio-tiempo”, Seeger vuelve a una fuente sorprendente: la notación del canto medieval. Resucita el término neuma con la intención de reivindicar la pura dirección melódica, sin especificar ni el tamaño de los intervalos ni la longitud de las duraciones. Los neumas se

ser binarios o ternarios; se clasifican según sus progresiones⁴⁰⁶ interválicas y su contorno. Un neuma de dos progresiones (tres “tonos métricos”,⁴⁰⁷ o alturas) es un neuma binario, y un neuma de tres progresiones (cuatro “tonos métricos”) es un neuma ternario.

Un neuma lineal (o scandicus) es aquél en el que cada tono métrico⁴⁰⁸ sucesivo es más agudo que el anterior o viceversa: que cada tono métrico sucesivo sea más grave que el anterior. Un neuma curvo (o torculus) es el que contiene una combinación de movimiento ascendente y descendente. Seeger identifica cuatro maneras de poder presentar un neuma: en su forma original, en su contraria, en su retrógrada o en su retrógrada contraria, que denomina “conversiones”⁴⁰⁹ y nos dice: “*Debe sobreentenderse que cada prototipo neumático puede sufrir esta conversión exacta sin cambiar su identidad esencial y lógica*”.⁴¹⁰

Además, como se desprende del ejemplo S.1 (ejemplo 120 de Seeger), cada conversión se asocia con la inversión de su contorno (a la que Seeger se refiere simplemente como “inversión”) que se consigue mediante el traspaso de una altura a una o dos octavas en dirección contraria al modelo inicial⁴¹¹ (analizaremos más a fondo el ejemplo 120 posteriormente en este mismo capítulo como nuestro ejemplo S.8).

definen por el cambio de dirección en una melodía o por la ausencia de éste: dos gestos en la misma dirección constituyen una “línea”; dos gestos en direcciones opuestas, una “curva”. GREER, Taylor A. “Critical Remarks”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 31.

⁴⁰⁶ “Seeger hace referencia a la “progresión”, es decir, el movimiento desde una nota a otra, más que a las notas mismas. Este énfasis en el proceso más que en el contenido, en la transformación más que en el objeto, impregna el tratado de Seeger”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 8.

⁴⁰⁷ Para aclaraciones sobre este concepto véase “Notas del traductor” del Apéndice 3 del Tomo II.

⁴⁰⁸ “(...) un tono métrico es al mismo tiempo un ‘tono que acaece en un pulso métrico’ y un ‘pulso métrico producido por un tono’”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 261.

⁴⁰⁹ “Aunque Seeger a menudo concibe un neuma simplemente como una forma musical, también puede tratarlo como una sucesión de alturas o clases de tono específicas, susceptible de presentación en las ordenaciones dodecafónicas canónicas: original, inversión, retrogradación e inversión retrógrada, lo que él denomina “conversiones”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 26.

⁴¹⁰ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 263.

⁴¹¹ “Creo que resulta seguro suponer, sin embargo, que si una o más de las notas de la transformación resultante fueran transferidas a una o más octavas, Seeger todavía lo reconocería como una conversión del original. En este sentido, sus conversiones pueden entenderse como operaciones tanto sobre alturas como sobre clases de tono”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 27.

EJEMPLO S.1:⁴¹²

The image displays three staves of musical notation illustrating transformations of a neuma. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff shows the original neuma (three notes: G4, A4, B4) and its mirror image (CONTRARIO), which is the original neuma played from right to left (B4, A4, G4). The second staff shows the reverse of the original neuma (RETRÓGRADO), which is the original neuma played from left to right (B4, A4, G4), and its mirror image (INVERSIÓN), which is the reverse of the original neuma played from right to left (G4, A4, B4). The third staff shows the reverse of the mirror image (CONTRARIO DEL RETRÓGRADO), which is the reverse of the original neuma played from left to right (G4, A4, B4), and its mirror image (INVERSIÓN), which is the original neuma played from right to left (B4, A4, G4). Each transformation is marked with a '3' above the notes, indicating a triplet.

El resurgimiento de un término ya extinguido durante centurias –el neuma-, no se trata de una decisión caprichosa o tendenciosa sino que atiende a razones estrictamente musicales que se derivan de su planteamiento ideológico: *“Hoy en día existe una tendencia a pensar más bien en las materias primas de la música (pulsos métricos, notas, acordes, etc.) antes que en la progresión de las frases y en la continuidad melódica. Esto último es más musical y debe fomentarse mediante el uso de un término que, por su propia naturaleza, lo pone de relieve”*.⁴¹³ Este planteamiento constituye el germen de la teoría del contorno (o del gesto) de Seeger. Se trata de una teoría que dónde mejor se aplica es a las líneas musicales individuales y por ello refleja la orientación melódica de la obra teórica de Seeger.⁴¹⁴ Como veremos en nuestro análisis, un neuma puede transformarse conservando su contorno mientras que sus intervalos cambian. Esto explica que cuando al inicio del “Manual de Contrapunto Disonante” se nos presenta un neuma lineal, aparezca con la siguiente ilustración:

⁴¹² Ejemplo 120 de *TENM* (“Oposición exacta”)

⁴¹³ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 262.

⁴¹⁴ [Seeger] “Resucita el término “neuma” como un medio para indicar la pura dirección melódica, pero evita especificar el espacio interválico o la longitud en la duración de una melodía. (...) Las columnas restantes de este diagrama evidencian el deseo de Seeger por generalizar el concepto de neuma a los demás parámetros musicales (...) Sólo omite el timbre que, reconoce, no puede clasificarse con este recién fundado método neumático”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 153.

EJEMPLO S.2:⁴¹⁵

The musical score consists of seven lines of music on a single staff. The first line begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first neume is labeled 'consonante' and consists of three notes: RE, RE#, and MI. The subsequent 45 neumes follow a similar pattern, with the first note always being RE and the second note always being RE#. The third note varies to create dissonance, often being a semitone away from the first two notes. The score ends with a double bar line.

El neuma inicial binario: RE-RE#-MI, aparece junto a cuarenta y seis transformaciones que son en sí mismas, neumas lineales binarios. Cada neuma empieza con RE y conserva el contorno del original. Para la segunda nota de cada neuma Seeger atiende sistemáticamente a las once restantes alturas de la escala dodecafónica. Para la tercera nota busca una altura que obre que el neuma en su forma global, sea “tonalmente disonante”, es decir, disonante desde el punto de vista del parámetro altura. Para ello normalmente se requiere una nota a distancia de semitono (o sus compuestos) de cualquiera de las dos primeras notas. A diferencia de las conversiones, estas modificaciones son verdaderamente gestuales pues la atención se centra en el contorno

⁴¹⁵ Ejemplo 91 de *TENM* (“Un neuma lineal”)

más que en una sucesión exacta de intervalos. Entender esta concepción del contorno melódico resulta imprescindible para adentrarse en la aplicación técnica que Seeger hace en su Manual.

Así pues, el problema de la forma musical se plantea desde dos puntos de vista: la teoría del contorno (o del gesto)-⁴¹⁶ la teoría neumática⁴¹⁷ a la que acabamos de referirnos- y el principio de la unidad motivica (a través de la transformación).⁴¹⁸ Seeger está convencido de que lo que podrá devolver la organicidad⁴¹⁹ a la nueva música notonal⁴²⁰ es precisamente un trabajo interactivo a partir de estas dos premisas. En este sentido el pensamiento de Seeger se sitúa de lleno no sólo en la línea de la tradición occidental⁴²¹ sino que también otros coetáneos comparten su visión de la importancia de la estructuración orgánica.⁴²²

⁴¹⁶ “En resumen, la teoría del gesto de Seeger combina una jerarquía estructural equilibrada que sirve de base para una descripción taxonómica global. Pero todavía hay aspectos de esta concepción de la melodía que quedan más abiertos y que requieren la propia intuición del músico individual antes de que puedan ser plenamente explotados como herramientas analíticas o compositivas. Evidentemente, el propio Seeger no estaba completamente satisfecho con estos capítulos del tratado, (...) Recientemente ha habido señales de que su interés en el contorno melódico y en la ampliación de la noción de contorno a otras dimensiones musicales ha dejado un legado de vital importancia en los círculos músico-teóricos”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 157.

⁴¹⁷ “Al nivel más elemental, un neuma es simplemente un contorno, una tosca figura, en parte porque solamente a ese nivel no diferenciado pueden compararse de manera significativa la altura, el ritmo y la dinámica. Cualquier figura musical que asciende dos veces, por ejemplo, define un neuma lineal binario, independientemente de sus intervalos propiamente dichos”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 23.

⁴¹⁸ “...se centra en las propiedades interválicas de las células melódicas y en las transformaciones necesarias para generar una a partir de otra”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 152.

⁴¹⁹ Seeger nos habla de dos tipos de música: la “orgánica” y la “difusa”: “La música puede ser de dos tipos en cuanto a la diversidad del material utilizado. En el tipo que puede denominarse ‘orgánico’, un mínimo de material inicial constituye o condiciona la mayor parte de lo que se sucede. En el segundo tipo, que puede denominarse ‘difuso’, el material inicial a menudo no vuelve a aparecer ni conduce lógicamente a lo que sigue. Los ejemplos de composición orgánica abundan en la música de los últimos cuatro siglos”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 275.

⁴²⁰ “Es necesario prestar una atención especial al problema de la estructura orgánica, porque sin ella resulta mucho más difícil mantener la textura disonante”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 29.

⁴²¹ “La confianza de Seeger en una propuesta así muestra su verdadera deuda con el siglo XIX, puesto que el principio rector que habita tras la noción de unidad motivica es el “organicismo”. (...) Se caracteriza por una economía de medios por medio de la cual un “mínimo de material inicial constituye o condiciona la mayoría de lo que sigue”. (...) Aunque alega que el principio de “organicismo” ha guiado a los compositores durante alrededor de cuatro siglos, la evidencia que reúne en el tratado sugiere que es una idea arraigada en los siglos XVIII y XIX”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; pp. 157-8.

⁴²² “Nunca debiéramos olvidar lo que en realidad es el creador. El creador tiene la visión de algo que no existió antes de esa visión. Y el creador tiene el poder de hacer vivir su visión, el poder de realizarla. (...) Una cosa es recibir la visión en la inspiración de un instante creador, y otra el materializarla con afanosa conexión de detalles hasta fundirla en una especie de organismo. Pero supongamos que llega a

El “Manual de Contrapunto Disonante” constituye la aplicación práctica de la teoría neumática de Seeger en base a los conceptos que previamente ha establecido en la primera parte de su obra (“Tratado de Composición Musical”). A pesar de que el neuma parte inicialmente de ser la unidad mínima, es decir, el elemento motivico, la construcción de toda la obra descansará en el desarrollo y elaboración que se haga a partir de él. Es por ello que hablamos de la teoría neumática de Seeger, porque realmente el concepto de neuma invade finalmente la estructura global de la obra.⁴²³

Visto esto, podemos adentrarnos en el estudio del primer capítulo del “Manual de Contrapunto Disonante” (capítulo X. Aplicación de la Disonancia al Neuma) que se estructura en los siguientes apartados:

- Aplicación de la disonancia tonal al neuma
- Procedimiento general en la aplicación de la disonancia tonal al neuma
- Aplicación de la disonancia rítmica al neuma
- Procedimiento general en la aplicación de la disonancia rítmica al neuma
- Ornamentación del neuma
- El continuante

Ya hemos dicho que el neuma es la unidad melódica más pequeña en el contrapunto disonante. Como puede deducirse, el autor nos presentará un tratamiento práctico para la aplicación de la disonancia al neuma desde dos parámetros: el tonal y el rítmico. Desde las primeras líneas de este capítulo reconoce que la disonancia tonal es aquí la más importante, entendiendo por “tonal” la función altura⁴²⁴ y respecto a otras

*ser un organismo (...) que posea alguna espontaneidad propia de la visión; todavía quedará algo por hacer para que esta forma sea organizada de manera que llegue a constituir un mensaje comprensible dirigido “a quien pueda interesar”. SCHOENBERG, Arnold. *El estilo...*, Op. cit.; p. 142-3.*

⁴²³ “Al pulir el concepto de neuma y expandir su papel, Seeger desarrolla un diseño sincrónico que se mueve desde el nivel del motivo, frase y combinación de las frases hasta el nivel de la estructura global, y finalmente engloba la unidad y la entera conformación de una composición. De este modo una composición evoluciona desde una neuma como la figura más pequeña hasta la “forma” misma de la composición”. RAO, Nancy Y. Op. cit.; p. 362.

⁴²⁴ Refiriéndose a la coordinación del material tonal y rítmico Seeger hace “hincapié en el manejo de las tres funciones tonales [altura, dinámica y timbre] como entidades separadas, pero de las tres rítmicas

funciones como la dinámica o el timbre dice que “la deficiencia en el desarrollo armónico de estos factores no permite la suficiente organización para una eficaz aplicación de la disonancia”⁴²⁵ dentro de los estrechos límites del neuma.⁴²⁶

Para aplicar la disonancia tonal, Seeger utiliza lo que denomina la “extensión de octava” que consiste en sustituir la segunda nota de una progresión por su octava manteniendo la dirección del intervalo. De esta manera, una segunda se convierte en novena. He aquí sus dos ejemplos de un neuma lineal y otro curvo respectivamente. El lineal es susceptible de cinco extensiones de octava, el curvo de ocho.⁴²⁷

EJEMPLO S.3:⁴²⁸

[proporción, acento y tempo] como una sola cosa”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 272.

⁴²⁵ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 297.

⁴²⁶ “Sin duda Seeger era consciente de la dificultad relativa para crear contornos coherentes en los diferentes espacios. La altura es la menos problemática. Las alturas son fácilmente escalables (...) Las proporciones, o duraciones relativas, y el tempo también forman configuraciones perceptibles –en la medida en que las notas son más agudas o más graves, las duraciones más cortas o más largas y las velocidades más rápidas o más lentas. Del mismo modo, los niveles dinámicos pueden ser más altos o más bajos, pero la dinámica no resulta tan fácilmente escalable como la altura o la duración. (...) Las configuraciones formadas a partir del acento son cuando menos problemáticas –es difícil imaginar cómo se desenvolvería uno para crear una escala de acentuación relativa- y las conformaciones formadas a partir de timbres lo son incluso más. Seeger deja esta columna en blanco como testimonio de las dificultades teóricas”. [Se refiere a la tabla de la figura 7 del tratado]. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 22.

⁴²⁷ “Utilizando un total de más de tres octavas en este proceso”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 297.

⁴²⁸ Ejemplo 93 de *TENM* (“Uso de las extensiones de octava en la aplicación de la disonancia a los neumas lineales”)

Una de las primeras características de la escritura disonante es pues, el uso de frecuentes intervalos de séptimas y novenas en la melodía: *“La aplicación de la disonancia a los neumas lineales tiende a los grandes saltos. Obsérvese que las segundas son menos disonantes que las séptimas, novenas, decimocuartas y decimosextas”*.⁴²⁹ En los neumas ternarios el número de variantes es mucho mayor que en los binarios ya que las posibilidades de extensiones de octava son casi ilimitadas. A continuación veremos que para romper el efecto de intervalos sucesivos consonantes,⁴³⁰ Seeger recurre al recurso de la aplicación de la disonancia por medio de la introducción de un nuevo sonido a distancia de semitono con alguno de los dos factores del intervalo consonante.⁴³¹

Señala una precaución respecto a los neumas de cuatro o más progresiones⁴³² ya que pueden ocurrir dos cosas dependiendo del tempo en que se ejecuten; el elemento que condiciona estos dos casos es la acentuación.⁴³³ en tiempos lentos estos neumas tienden a dividirse en neumas binarios o ternarios (al verse la acentuación retrasada) y por el contrario, en tiempos rápidos tienden a unificarse formando neumas-frase,⁴³⁴ debido a que sus acentos fuertes tienden a amalgamarse.⁴³⁵ El neuma-frase constituye otra de las estrategias de Seeger para la organización a gran escala: *“La idea aquí es que*

⁴²⁹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 297.

⁴³⁰ *“Si dos intervalos consonantes tienen lugar sucesivamente, normalmente arpegiando una triada, el intervalo siguiente será por lo general disonante, y la nota siguiente debe estar en relación de semitono (o tritono) con una de las notas de la triada”*. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 18.

⁴³¹ *“Tras una progresión de dos intervalos consonantes se aconseja aplicar la disonancia”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 301.

⁴³² *“(…) estos neumas más grandes tienden a fragmentarse en los prototipos más elementales binario y ternario”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 264.

⁴³³ En el capítulo IV de la primera parte de *TENM* describe y estudia las seis funciones musicales: tres agrupadas en torno al “Tono” (altura, dinámica y timbre) y tres en torno al “Ritmo” (tempo, acento y proporción).

⁴³⁴ *“Los tonos importantes de la frase configuran entre sí lo que podemos llamar el neuma-frase”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 281.

⁴³⁵ *“La mayor parte del capítulo 8 del tratado se dedica a un catálogo de las varias operaciones mediante las cuales los neumas pueden ensamblarse formando frases (...) El siguiente estadio en la exposición de Seeger es su teoría gestual de la melodía (...) revela que la intuición juega, en la síntesis de la melodía neumática, un papel mayor del que podría haberse esperado. Introduce un concepto denominado “neuma-frase”, que puede definirse como un resumen gestual de una frase que condensa sus tonos y gestos principales, y a su vez evalúa su unidad global. Sin embargo, cualquier lector interesado en aplicar esta definición básica tanto a situaciones analíticas como creativas necesariamente se sentirá frustrado por los exiguos comentarios de Seeger; nunca explica en detalle que criterios son necesarios para reducir una frase a su escueto neuma-frase o a la inversa, como expandir un neuma-frase a una frase completamente desarrollada”*. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 154-5.

un motivo se puede proyectar a lo largo de un extenso espacio musical a través de la asociación de los acontecimientos salientes de la superficie. En cualquier melodía, se puede llamar la atención sobre algunas notas de varias maneras como por ejemplo, las más agudas, las más fuertes o las más largas de la melodía. Estas notas realzadas se pueden combinar para configurar formas más grandes –periodos, secciones o piezas enteras- que son idénticas o están estrechamente relacionadas con los motivos de la superficie musical”.⁴³⁶

EJEMPLO S.4:⁴³⁷



Vemos que a pesar de haber demostrado una enorme capacidad de abstracción para una presentación teórica más allá de los límites de la práctica musical (como se hace patente sobre todo en la parte I de “TENM”), Seeger tiene muy presente la percepción real de los acontecimientos musicales por parte del oído humano a la hora de regular una normativa práctica para su uso.

El procedimiento general para aplicar la disonancia tonal al neuma consta de catorce normas. Las cinco primeras hacen referencia al tratamiento a seguir según el tipo de interválica en juego, aunque en la quinta regla dice que “*pueden ignorarse muchas de las prohibiciones hechas en base al intervalo*”⁴³⁸ si su efecto queda minimizado por la intervención de otros fenómenos musicales como por ejemplo la acentuación.⁴³⁹ Las tres primeras reglas se refieren al uso de intervalos en una misma

⁴³⁶ STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 57.

⁴³⁷ Ejemplo 97 de *TENM* (“Neumas-frase”)

⁴³⁸ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 302.

⁴³⁹ “El acento, por otra parte, presenta un problema más difícil. Mientras que las tres funciones tonales pueden disociarse con facilidad, cada una de las demás, las tres funciones rítmicas no. Comúnmente se

dirección: no más de dos intervalos consonantes⁴⁴⁰ en sucesión lineal (exceptuando el caso de las segundas cuando forman parte de alguna escala disonante, de las que hablará en el capítulo siguiente y a las que dedica un apéndice) y no más de tres disonancias seguidas en sucesión lineal (excepcionalmente en un tempo rápido o para un efecto especial).⁴⁴¹ Un apunte sobre cómo disonar las fundamentales de las tríadas en el caso de que estén presentes, pues recordemos que este autor concibe el uso de consonancias en su propuesta siempre que esté sujeta a su correspondiente neutralización mediante la disonancia.⁴⁴² Se trata, como ya se ha dicho, de un contexto disonante en el que la consonancia se prepara y se resuelve: Seeger advierte que en este tipo de escritura se tiende a abusar de los saltos de séptima y novena.⁴⁴³

La regla 6 confirma el papel de los saltos en la escritura disonante: “*Cuanto mayor sea la aplicación de la disonancia que se requiera, más efectivo resultará tomarla por salto; cuanto más efectiva sea, lo mejor es resolverla por salto*”,⁴⁴⁴ y la 7 nos informa de una de las principales premisas ideológicas que guían el planteamiento teórico-práctico de este autor: “*Al igual que en la escritura consonante el objetivo era la introducción eficaz de la disonancia, en la escritura disonante el propósito es la introducción eficaz de la consonancia. La mejor pauta es mantener un riguroso tejido disonante e introducir la consonancia sólo cuando pueda realizarse bien. En teoría no hay un límite para la cantidad de consonancia que puede utilizarse en la escritura disonante*”.⁴⁴⁵

confunde el acento con la caída [o tiempo fuerte] del compás, el patrón de la proporción e incluso con la dinámica”. SEEGER, Charles. “On the Moods of a Music-Logic”, Op. cit.; p. 237.

⁴⁴⁰ Véase la clasificación de intervalos que ofrece Seeger en el capítulo VI de *TENM* (Ver Apéndice 3)

⁴⁴¹ Es habitual en Seeger el uso de formas no taxativas a la hora de enunciar sus reglas, por ejemplo, el uso de condicionales y la frecuente cabida de excepciones a esas reglas.

⁴⁴² “*Podemos resumir la práctica melódica de Crawford como una serie de estrategias de evasión. Sus melodías evitan repetir o enfatizar cualquier altura o clase de tono. También evitan arpeggiar clases de acordes familiares, incluyendo de manera particular la tríada mayor o menor. Estas preferencias, tomadas en su conjunto, constituyen una definición de “aplicar la disonancia” [“dissonation”].* STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 20.

⁴⁴³ “*Por lo general, en la escritura disonante hay una tendencia a usar demasiado las séptimas y novenas, en especial las séptimas mayores y novenas menores*”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 301.

⁴⁴⁴ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 302.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

Las restantes normas hacen referencia al recurso de la repetición⁴⁴⁶ y a las restricciones de su uso en las siguientes condiciones:⁴⁴⁷

- Evitar el salto de octava.⁴⁴⁸
- No repetir un tono hasta que se hayan oído siete u ocho⁴⁴⁹ (y eso si no se halla acentuado).⁴⁵⁰
- Si esa repetición no es al unísono sino a la octava no será tan censurable (y mejor aún si es a la doble octava).⁴⁵¹

Como se puede observar, en lo que se refiere a la octava en cualquiera de sus formas, destacan las limitaciones, pero debemos observar que se establece una diferencia entre las distintas octavas por lo que corroboramos que no estamos trabajando con clases de tono. En otro texto el autor nos dice: “*Curiosamente, la octava y el unísono reemplazan al tritono como ‘diabolus in musica’ y por consiguiente, deben evitarse*”.⁴⁵² La distinción que Seeger hace entre el unísono, la octava y la doble octava demuestra su clara conciencia de que el contorno y el registro son importantes agentes para la aplicación de la disonancia a la melodía; de hecho, éste será uno de los principales factores, si no el más relevante, que la definirán.⁴⁵³ “*Cualquier intervalo es*

⁴⁴⁶ “Hablando en términos generales, el principio de Seeger sostiene que ninguna nota debería recibir un énfasis especial por medio de la repetición y por tanto, se tiende a fomentar un movimiento de notas variado y rápido”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 6.

⁴⁴⁷ “...por lo general evita enfatizar cualquier nota a través de la repetición. Una nota casi nunca se repite antes de que hayan intervenido otras varias, normalmente seis o más. (...) pero el principio general está claro, y se aplica no sólo a las alturas reales sino también, aunque con algo menos de dureza, a sus duplicaciones a la octava”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 5.

⁴⁴⁸ “En la escritura disonante la octava ocupa una posición similar a la del tritono en la escritura consonante del siglo XVII”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 302.

⁴⁴⁹ “la repetición de cualquier tono hasta que se hayan realizado al menos seis progresiones”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 303.

⁴⁵⁰ “Melódicamente, la repetición de cualquier tono o de la sonoridad de su octava, a no ser después de una separación de al menos cinco tonos diferentes, es casi siempre mala. Como norma, puede repetirse tras el séptimo u octavo tono siempre que el acento sea diferente”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 30.

⁴⁵¹ “La doble octava se considera incluso en menor medida, una repetición”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p.303.

⁴⁵² SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 30.

⁴⁵³ “hasta muy recientemente la melodía, incluso la de género instrumental, se ha mantenido en general dentro de los límites de la octava (una reliquia del estilo vocal). La música moderna ha descubierto la ventaja de los saltos mayores de una octava (e incluso de dos o más octavas) que pueden compensar en gran medida la pobreza manifiesta de la escala dodecafónica”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 249.

*más disonante melódicamente cuando se extiende a través de una o dos octavas*⁴⁵⁴, aunque este recurso encuentra sus limitaciones en la capacidad perceptiva del oído humano: *“Más allá de tres octavas, la progresión melódica prácticamente deja de ser realmente melódica para nosotros (ej. 40). Incluso las disonancias suenan como consonancias desafinadas”*.⁴⁵⁵

La regla 12 nos informa de diversas condiciones que pueden enfatizar o minimizar el efecto de una repetición en base a otros parámetros como puedan ser la acentuación, el fraseo o el tempo: *“En general, la repetición al unísono o a cualquier octava es más evidente si uno de los dos tonos es el primero o el último, el más alto o el más bajo, el más largo o el más acentuado del neuma. Los tonos repetidos no se deberían disponer en pulsos métricos⁴⁵⁶ acentuados consecutivos. No se debería llegar a los tonos repetidos a través de una voz principal similar. Si cualquiera de los dos tonos ocupa una posición relevante en el neuma, la repetición es más notable. En tempos rápidos la repetición es menos perceptible que en los lentos, siempre y cuando quede fuera de los pulsos métricos principales”*.⁴⁵⁷

Estas guías dirigidas a rescindir el uso de la repetición de cualquier altura incitan a su vez al un uso mayoritario de séptimas y novenas en la melodía, corroborando así su destacado papel en la escritura disonante.⁴⁵⁸ En general, las reglas van dirigidas a neutralizar posibles asociaciones con la tonalidad tradicional. Finalmente Seeger nos invita a anteponer la musicalidad a cualquier regla de las anteriores⁴⁵⁹ y otra orienta a la mente del compositor a la hora de organizar y pensar su tarea: *“Es mejor pensar y*

⁴⁵⁴ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 250. (ver ejemplo 39 de su tratado)

⁴⁵⁵ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 251.

⁴⁵⁶ Para aclaraciones sobre este concepto véase “Notas del traductor” del Apéndice 3.

⁴⁵⁷ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 303-4.

⁴⁵⁸ *“Como resultado de evitar las repeticiones interválicas, las melodías de Crawford tienden a utilizar los intervalos con una más o menos equidad de énfasis, aunque el semitono, su complemento (la séptima mayor) y sus compuestos se dan más que cualquier otro intervalo”*. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 16.

⁴⁵⁹ *“Para un efecto especial, en ocasiones excepcionales, puede ignorarse cualquiera de estas restricciones y obtener un buen resultado”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 304.

escribir neumas que contengan un número pequeño de progresiones, a menos que el predominio de una forma compuesta sea esencial".⁴⁶⁰

Además de aplicar la disonancia a las alturas, en el contexto de la escritura contrapuntística disonante de Seeger resulta imprescindible hacerlo también al ritmo. Por ello parte de la diferenciación entre "consonancias rítmicas" y "disonancias rítmicas".⁴⁶¹ Por supuesto, dicha diferenciación se fundamenta en la valoración tradicional de este parámetro, invirtiéndola: *"En general, durante los últimos tres siglos nuestro arte musical se ha conformado con una práctica proporcional relativamente consonante. La mayoría de las relaciones (intervalos) han sido del tipo: una unidad contra algún número entero de unidades. Éstas pueden denominarse 'consonancias rítmicas' (ej. 4). Son comparables con la relación que se establece en la serie armónica tonal entre la fundamental y cualquiera de sus parciales. El tipo de relación surgida 'entre' parcial y parcial que no se simplifica a la consonancia (como sí lo hace 2:4, que se simplifica a 1:2) se puede denominar disonante*".⁴⁶²

La aplicación de la disonancia rítmica en los neumas más pequeños es difícil, por ello Seeger aconseja trabajarla en neumas un tanto mayores.⁴⁶³ Los recursos para obtener disonancia rítmica⁴⁶⁴ son principalmente de tres tipos: a través de las síncopas, de un metro inusual⁴⁶⁵ o de divisiones irregulares de compás y de pulso métrico.⁴⁶⁶ El

⁴⁶⁰ Ibid.

⁴⁶¹ "Este concepto tiene aplicaciones tanto armónicas como melódicas. Verticalmente, implica discordancia rítmica. Se evitan las caídas simultáneas en los tiempos fuertes del compás y las ligaduras a través de la línea divisoria se convierten en la norma; la independencia rítmica se lleva al extremo en cuanto a que no hay diseños duplicados entre las partes. A la línea melódica individual se le aplica la disonancia rítmicamente –para utilizar el término de Seeger– por medio de divisiones irregulares del pulso métrico, en grupos de cinco y siete, por ejemplo, y por medio de la evasión de la repetición en diseños lineales y de estructuras de frase equilibradas". CRAWFORD, Richard, LOTT, Allen R. & OJA, Carol J. (eds.). Op. cit.; p. 412.

⁴⁶² SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 215.

⁴⁶³ "Cuanto mayor sea el número de progresiones, más fácil será la aplicación de la disonancia". SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 305.

⁴⁶⁴ Los "ritmos disonantes": "Cambian rápidamente, evitan la repetición y confían mayormente en las divisiones irregulares del pulso métrico en tres, cinco o siete, con uso frecuente de ligaduras para crear una amplia gama de valores". STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; pp. 123-4.

⁴⁶⁵ "La desviación simultánea en forma de metros cruzados no ha sido frecuente en la música occidental desde el Renacimiento hasta el siglo XX". MEYER, Leonard B. *Emoción y significado en la música*. Op. cit.; p. 249.

autor nos advierte que “*a veces resulta difícil hacer una distinción entre estos tres tipos, debido a la ambigüedad de nuestro sistema de notación*”⁴⁶⁷ y nos remite a su Apéndice I⁴⁶⁸ en el que profundiza sobre diferentes aspectos de nuestra notación.⁴⁶⁹ Es precisamente esta ambigüedad de la notación⁴⁷⁰ la que permite tanto interpretaciones sutilmente diferentes de una partitura dada como también anotaciones distintas para una misma idea musical. Seeger prioriza una máxima claridad y facilidad en la lectura de cara al intérprete y por tanto recomienda tener cuidado sobre todo en los tiempos rápidos a que la complejidad requerida por el compositor no supere las posibilidades físico-técnicas del intérprete: “*En los tempos moderados y lentos podemos arriesgarnos a una considerable complejidad en la división del pulso métrico, síncopas e irregularidad métrica*”.⁴⁷¹

En esta misma línea de hacer una llamada de precaución al compositor para que no se pierda en los oscuros caminos de la abstracción teórica a la hora de plasmar sus ideas, hasta el punto de que esto resulte en una partitura de extrema complejidad ausente de verdadero fundamento musical, nos dice: “*el compositor debe recordar que a menudo no hay ninguna diferencia entre una figura rítmica simple interpretada con*

⁴⁶⁶ “Seeger sugirió varias técnicas para frustrar los patrones subconscientes de ritmos en los viejos modelos. Entre ellas se hallan varias recomendaciones, como no utilizar más de tres grupos consecutivos de dosillos o dos grupos de tresillos; aplicar síncopas en abundancia; evitar la secuenciación e incorporar metros inusuales y divisiones irregulares de compás y de pulso”. CRAWFORD, Richard, LOTT, Allen R. & OJA, Carol J. (eds.). Op. cit.; p. 412.

⁴⁶⁷ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 304.

⁴⁶⁸ En su “Apéndice I” trata las circunstancias de nuestro actual sistema de notación para después proponer un tipo de notación gráfica que se adapte mejor a las necesidades de la escritura moderna. (Véase traducción del *Apéndice I* en el Apéndice 3 de este trabajo).

⁴⁶⁹ “Sin embargo, vale la pena considerar el hecho de que nuestra notación convencional ya es un desarrollo a medio camino hacia el gráfico. La multiplicación de símbolos para incrementar su precisión todavía puede llevarse a cabo; pero solo a expensas de la claridad y de la facilidad en la lectura. Tengo la sensación de que antes de que hayan pasado cien años nuestra notación musical se parecerá más a un gráfico que a un método simbólico de escritura. La transición no hace falta que sea abrupta, sino gradual. El uso combinado de los dos métodos parece razonable pues, –no ser demasiado incómodo y en la dirección correcta”. SEEGER, Charles. “An Instantaneous Music Notator”, *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 3. (1951); p. 106.

⁴⁷⁰ “Los compositores modernos han desarrollado con gran libertad y flexibilidad los ritmos melódicos. Cuando éstos se combinan con el contrapunto, a menudo alcanzan un alto grado de complejidad e independencia. Se emplean polirritmos, como tres contra cuatro..., y se realizan experimentos en la notación rítmica, colocando las barras de compás en diferentes puntos para diferentes melodías, en un intento de clarificar la independencia de los tiempos fuertes. Una de las mayores necesidades en este momento consiste en solucionar el problema de la notación rítmica, y no cabe duda de que la evolución de la técnica del contrapunto en la dirección de combinar líneas melódicas libres se ve seriamente retardada por el problema de la notación”. PISTON, Walter. *Contrapunto*, Op. cit.; p. 218.

⁴⁷¹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 304.

rubato,⁴⁷² y una compleja tocada con exactitud”.⁴⁷³ Es más, de alguna forma “debe quedar claro si el compositor desea una exactitud absoluta o si sólo está indicando un modo de interpretación libre que no se puede anotar mejor de ninguna otra manera”.⁴⁷⁴

Tres son las normas para el procedimiento a seguir a la hora de aplicar la disonancia rítmica al neuma. La primera, “No deberían aparecer en sucesión lineal más de tres grupos de dosillos o dos grupos de tresillos acentuados, en el caso de que los tonos sean todos de la misma duración”,⁴⁷⁵ pero “cuando los tonos son de diferentes valores, como en los valores polimétricos, este número puede ampliarse, y posiblemente duplicarse”.⁴⁷⁶ Podemos observar que lo que realmente coartan estas normas son las repeticiones, sobre todo en su forma más simple donde la duración de los tonos es la misma. Lo que él llama “diseño rítmico predeterminado” (tercera norma), equivaldría más o menos a un obstinato rítmico (a mayor o menor escala; aunque tuviera lugar en un fragmento breve) y asumiendo que no es típico de este estilo, el autor lo considera admisible si el diseño es “en sí mismo, rítmicamente disonante”.⁴⁷⁷

Concluimos que tanto la disonancia tonal como la rítmica quieren destruir el efecto de la repetición flagrante (puesto que este autor reconoce el dispositivo de la repetición como un recurso imprescindible en la música).⁴⁷⁸ En la aplicación de la disonancia rítmica esto puede llevar a tal enmascaramiento del pulso métrico que se pierda no sólo la sensación de compás⁴⁷⁹ sino que la complejidad rítmica rebase la

⁴⁷² En este aspecto cabe destacar la siguiente aseveración que hace Seeger: “He llamado la atención sobre la probabilidad de que excepto en el tempo giusto, el rubato sea la norma más que la excepción”. SEEGER, Charles. “On the Moods of a Music-Logic”, Op. cit.; pp. 245. Pensamos que se puede interpretar tanto como una referencia a la libertad interpretativa como a la falta de una notación exacta.

⁴⁷³ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 305.

⁴⁷⁴ Ibid.

⁴⁷⁵ Ibid.

⁴⁷⁶ Ibid.

⁴⁷⁷ Ibid.

⁴⁷⁸ “En el lenguaje, la repetición no es uno de los procedimientos técnicos más importantes pero en la música parece ser imprescindible”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 287.

⁴⁷⁹ “El siglo XX apunta a la supresión o la relajación de la rítmica ligada al compás, la cual estaba unida a la tonalidad y se sentía como algo agotado”. KÜHN, Clemens. *Historia de la composición musical...*, Op. cit.; p. 322

capacidad auditivo-perceptiva, entiéndase, la comprensibilidad.⁴⁸⁰ Sin embargo, el autor deja claro en todo momento que uno no debe dejarse arrastrar por las posibilidades de combinación matemática llegando a este punto extremo, sino que debe mantenerse siempre dentro de los límites marcados por la predisposición del oído humano tanto a nivel de su capacidad física como al de su educación en base a la tradición (aunque nos invita a fomentar la evolución y consecuente ampliación de esta capacidad auditiva).⁴⁸¹ En definitiva La ausencia de repetición en las funciones altura y ritmo, como en las otras funciones, es un rasgo importante de la melodía disonante.

En cuanto a la ornamentación, Seeger recomienda leves modificaciones sobre los ornamentos convencionales (aunque éstos se pueden utilizar). Dos indicaciones: una dirigida al compositor al que recomienda escribir los ornamentos en su forma completa⁴⁸² (es decir, que ésta es preferible a las abreviaciones tradicionales)⁴⁸³, y la otra para el intérprete, “*Todos los ornamentos pueden interpretarse de forma articulada⁴⁸⁴ o no articulada (quasi glissando)*”.⁴⁸⁵ De sus ejemplos se desprende que una vez más, evita los ornamentos en su forma tradicional pues al escribirlos en su forma completa opta por combinaciones de trinos y mordentes en los que se utiliza simultáneamente el semitono superior e inferior de la nota que se ornamenta.⁴⁸⁶

Este primer capítulo termina con el estudio de un término acuñado por el autor: “el continuante”.⁴⁸⁷ Este concepto nace de dos de las ideas constructivas básicas en el planteamiento teórico seegeriano: (1) la priorización del aspecto horizontal de la música (la melodía) por encima del aspecto acórdico o vertical y (2), el énfasis sobre la idea de

⁴⁸⁰ “De momento podemos determinar el efecto deseado de los ritmos cruzados sólo por el carácter normativo o de desviación de otros procedimientos utilizados simultáneamente con ellos”. MEYER, Leonard B. *Emoción y significado en la música*. Op. cit.; p. 251.

⁴⁸¹ “Nuestra habilidad para comprender las relaciones de las cuatro versiones de un neuma puede, sin duda, mejorarse. Aunque no se ‘entiendan’, pueden tener un efecto en la música que el oyente ‘asimile’ y catalogue de alguna manera más general”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 267.

⁴⁸² SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 305.

⁴⁸³ Como pueda ser “tr” para indicar el trino según se desprende del ejemplo. Tanto en este caso como en el de cualquier ornamento convencional, el autor prefiere que se escriban todas las notas.

⁴⁸⁴ En el capítulo III de *TENM* (Parte I), explica los conceptos de técnica *articulada* e *inarticulada* (Ver traducción en Tomo II, Apéndice 3).

⁴⁸⁵ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 305.

⁴⁸⁶ Ver ejemplo 106 del tratado de Seeger.

⁴⁸⁷ Para aclaraciones sobre este concepto véase “Notas del traductor” del Apéndice 3.

avance, de *continuidad*, de evolución en movimiento de la línea individual⁴⁸⁸ al que ya nos hemos referido anteriormente cuando hablábamos del neuma. El continuante “*se basa en el supuesto de que todo motivo, compás o frase inicial contiene en sí mismo, ciertas implicaciones determinantes con respecto al movimiento y al reposo de lo que le pueda seguir. Cualquier idea inicial puede continuarse de una gran variedad de maneras. Algunas de ellas tienden al carácter difuso, otras al desarrollo orgánico*”.⁴⁸⁹ Seeger apunta un ejercicio imprescindible para el compositor, que consiste en la elaboración de numerosos continuantes para un mismo neuma inicial,⁴⁹⁰ siempre sin perder de vista la idea generadora que todo compositor debe tener en mente, impulsora del acto creativo y que engloba todo aquello a lo que nos hemos referido bajo el término de “*temple*”.

El segundo capítulo (XI. Aplicación de la Disonancia a la Frase)⁴⁹¹ se estructura en los siguientes apartados:

- Órdenes melódicos
- Construcción de la frase
- Procedimiento general
- Escalas disonantes: modos y secuencias

Siendo el neuma el elemento mínimo de construcción musical que el compositor debe atender, la frase (que ocupa el segundo estrato formal) deviene un elemento de primordial importancia. “*Nunca resaltaremos lo suficiente que la frase es el aliento, la zancada o el lapso normal del pensamiento musical. De hecho, la manera más decisiva que tiene un compositor a la hora de medir su destreza es mediante la longitud de la frase que sea capaz de pensar y sentir. El joven compositor en especial, debería*

⁴⁸⁸ Dice de la música de Crawford: “...*toda coherencia que pueda apreciarse que posee deriva no tanto de su contenido, que fluctúa constantemente, como de los procesos de formación melódica*”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 41.

⁴⁸⁹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 306.

⁴⁹⁰ “*Una de las mejores disciplinas en el arte de la composición es la escritura de un gran número de continuantes para un mismo comienzo dado*”. Ibid.

⁴⁹¹ “*A modo de definición diríamos que ‘una frase no puede ser más pequeña que tres neumas binarios o que dos neumas ternarios’, aunque puede haber casos excepcionales en los que un neuma de cuatro o cinco progresiones pueda formar una frase cuando se complete con un neuma binario*”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 275.

practicar tanto como pueda, pensar en base a la frase en lugar de encallarse en la abundancia del detalle o perderse en los espacios abiertos, demasiado grandes, del análisis formal y sus generalizaciones simplistas".⁴⁹²

Enlazando con el capítulo anterior, nos dice: *"Al hacer continuantes de neumas, pueden distinguirse tres tipos de órdenes melódicos"*:⁴⁹³ Observamos como al hablar de órdenes melódicos Seeger está estableciendo una clasificación a nivel rítmico, o mejor, de posibilidades de combinación rítmico-métricas donde el primer orden (los compases varían pero los pulsos métricos son constantes)⁴⁹⁴ y el segundo (los pulsos métricos varían pero el compás no), se consideran los más fáciles con respecto al tercero (que consiste en una alternancia de los otros dos). Siempre pendiente de la viabilidad práctica en la interpretación de la música, ésta es la recomendación de Seeger de cara a la complejidad rítmica: *"En general, es más prudente no escribir polímetros que no se puedan interpretar con exactitud musical, a menos que se acompañen de una nota al respecto que diga que son simples indicaciones de un tipo de interpretación libre que no se pueden anotar mejor de ninguna otra manera"*.⁴⁹⁵

Del siguiente consejo: *"No se deberían utilizar más de dos compases del mismo metro seguidos si son rítmicamente consonantes (es decir, en división simple⁴⁹⁶ de 2, 3, 4, 6 ó 8). Si son rítmicamente disonantes (es decir, 5, 7, 9, etc., o en una división poco usual de 2, 3, 4, 6 ó 8), tres compases pueden ser suficientes"*,⁴⁹⁷ deducimos que el autor aplica el término "consonante" al referirse a estructuras rítmicas que han sido y son las más habitualmente utilizadas, y viceversa cuando se refiere a la disonancia rítmica; o sea, que en términos de ritmo: lo comúnmente aceptado como usual, corriente, se considera consonante y lo que salga de este acuerdo se califica como "rítmicamente disonante". Es en este sentido que Seeger aplica el término "centralidad" al ritmo; al considerar que lo que tradicionalmente ha dado "centralidad rítmica" es el

⁴⁹² SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 283.

⁴⁹³ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 308.

⁴⁹⁴ Siendo la unidad de tiempo constante (por ejemplo ♩ = ♩), el número de unidades por compás varía.

⁴⁹⁵ SEEGER, Charles. "On Dissonant Counterpoint", Op. cit.; p. 27.

⁴⁹⁶ Se entiende que por "división" se refiere a la distribución interna de pulsos métricos. Por ejemplo: en un compás de 2/4 puede haber cuatro corcheas (división simple) pero también puede que haya cinco (división poco usual).

⁴⁹⁷ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 309.

uso de metros consonantes de manera más o menos constante. Así pues, Seeger “propugnaba el abandono de la “centralidad rítmica”, con lo cual se refería al metro convencional. Aunque admitía alternativas modernistas como el cambio abrupto de metros y los ostinatos, los consideraba variaciones sobre el tema del metro. Él quería “escritura orgánica” caracterizada por una plasticidad rítmica que hacía que el metro resultara superfluo”.⁴⁹⁸ Es una importante característica a destacar que el calificativo “disonancia rítmica” implica una mayor complejidad en este parámetro que afectará de manera fundamental a la dificultad de la partitura y por tanto, a su interpretación.

EJEMPLO S.5:⁴⁹⁹

The musical notation for Example S.5 consists of two lines of music. The first line begins with a tempo marking of quarter note = 60 and a common time signature 'C=C'. It features a sequence of rhythmic patterns: a quarter note, a triplet of eighth notes, a triplet of quarter notes, a quarter note, a triplet of eighth notes, a triplet of quarter notes, a quarter note, a triplet of eighth notes, and a triplet of quarter notes. The word 'Ossia' is written below the first triplet of quarter notes. The second line continues with a triplet of quarter notes, a quarter note, a triplet of eighth notes, a triplet of quarter notes, a quarter note, a triplet of eighth notes, a quarter note, a triplet of eighth notes, and a triplet of quarter notes. The notation concludes with a double bar line and a final rhythmic figure consisting of two eighth notes beamed together, with a '2' below them.

Y pasamos a los recursos técnicos que utilizaremos para construir una frase a partir de un neuma inicial. Recordamos que la intención del maestro a la hora de escribir este tratado no era únicamente codificar unas normas para la escritura disonante si no ampliar las ya existentes de manera que su aportación sirviera de una manera más global como sistema analítico-compositivo aplicable incluso a músicas no occidentales.⁵⁰⁰ Esto

⁴⁹⁸ CRAWFORD, Richard, LOTT, Allen R. & OJA, Carol J. (eds.). Op. cit.; p. 412.

⁴⁹⁹ Ejemplo 110 de *TENM* (“Orden melódico 3”)

⁵⁰⁰ “Cabe esperar que al final, con un conocimiento más adecuado de diversas músicas no europeas, no sería necesaria una alteración muy amplia [del método propuesto] para que fuera de utilidad en conexión con la composición revolucionaria de cualquier música: china, japonesa o india, además de la europea, que emplea una técnica ‘articulada’ (i.e., una técnica que, en la mayoría de sus recursos, progresa principalmente de grado a grado y en la que el glissando, portamento, rubato, etc, si se usan, se calculan desde ciertos grados como objetivos finales). El método general también debería servir como base para la correlación de las técnicas de estas músicas diversas, no solamente por el bien de la Musicología Comparativa si no también por las mutuas concesiones artísticas que la continua fusión de

explica que el autor se detenga a detallar cada uno de estos recursos que “*pueden emplearse tanto en la escritura disonante como en la consonante*”.⁵⁰¹

Ya en el capítulo VII (part I de “TENM”) donde introduce el concepto de neuma, explica los métodos de elaboración y organización interna de esta unidad mediante dispositivos como las conversiones⁵⁰² (exactas y modificadas) y la transformación o modulación del neuma (esto último se concreta en el capítulo VIII cuando trata el concepto de “continuidad”⁵⁰³ al que ya se ha hecho referencia).

Enumera cuatro operaciones o conversiones a las que puede someterse el neuma: trasposición del original, el contrario, el retrógrado y el retrógrado contrario.⁵⁰⁴ En el capítulo VIII examina las relaciones que hallamos desde el neuma a la frase exponiendo los medios técnicos para la construcción de ésta a partir de un neuma inicial y que ahora se ven ampliados en el presente capítulo.⁵⁰⁵ Estos recursos son: la repetición, la secuencia, la oposición, la continuidad y la extensión y compresión. Este conjunto de recursos adicionales sirven tanto para construir la frase a partir del neuma como, ya en otro nivel de jerarquía formal, para construir el todo, o sea, la macroforma, a partir de la frase.

Recordemos que Seeger establece tres niveles de jerarquía formal: el neuma, la frase y el todo. El principio de organicidad se muestra en toda su amplitud precisamente

las culturas del mundo está generando de forma inevitable”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 158-9.

⁵⁰¹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 309.

⁵⁰² Las cuatro versiones del neuma son: el original, su contrario, su retrógrado y su retrógrado contrario. (...) “una característica básica del prototipo neumático que podemos denominar “conversión” consiste en el hecho de que cualquiera de estas formas puede “modificarse” de tres maneras mediante una fórmula exacta, aportando de este modo cuatro ‘versiones’ a cada una de ellas”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 262.

⁵⁰³ Se consigue mediante la técnica de transformación o “modulación” del neuma y “es uno de los medios más comunes e importantes en la construcción de la frase orgánica”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 280.

⁵⁰⁴ “La posición privilegiada de que gozan estas conversiones en la formulación de Seeger indica el alcance de su admiración por la temprana técnica serial de Schoenberg”. GREER, Taylor A. “Critical Remarks”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 32.

⁵⁰⁵ “Seeger también identifica siete operaciones distintas de construcción de frase en el tratado, aunque hay una considerable redundancia en su lista”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 159.

en esta fase, es decir, en la construcción de la frase a partir del neuma. Desde el punto de vista pedagógico constituye una de las partes más relevantes de su tratado de composición musical. *“La frase es la piedra angular de su enfoque pedagógico a la composición, el punto en el que confluyen el análisis y la síntesis. Seeger cree que el mayor desafío para los compositores no es aprender como escribir neumas sino, dado un neuma inicial, cómo transformarlo en una frase unificada. (...)La explicación de Seeger de las frases y los todos concebidos orgánicamente es la sección más práctica de toda la primera mitad del tratado”*.⁵⁰⁶

Pasemos a comentar estos recursos para la transformación-elaboración de una frase a partir de un neuma y no olvidemos que Seeger sitúa la melodía en primer plano, por lo que debemos considerarla el elemento nuclear de su planteamiento ideológico.⁵⁰⁷

La *repetición* inmediata de un neuma debe evitarse, pero si la repetición se realiza posteriormente en la pieza, tras algún material intermedio se acepta si responde a alguna disposición formal determinada.

La *secuencia* exacta, o sea, su simple transposición, se desaconseja pero sí es muy recomendable la secuencia modificada que puede ser de diversas clases: la secuencia puede modificarse por aumentación o por disminución desde el punto de vista tonal (altura) o rítmico, lo cual nos deja con ocho combinaciones posibles, todas ellas aparecen ejemplificadas en el texto. Las más perceptibles auditivamente son las dos primeras, es decir la modificación tonal tanto por disminución como por aumentación (así, el primer intervalo del neuma a modificar del ejemplo S.6 –una 3ª mayor-, se convierte, en el primer caso en una 2ª mayor y en el segundo, en una 5ª disminuida).

⁵⁰⁶ GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 158

⁵⁰⁷ El tercer principio que Seeger estipula en su artículo “On Dissonant Counterpoint es: *“el reconocimiento y el cultivo de un arte de la Melodía Disonante. La línea melódica del viejo contrapunto era, al igual que sus estructuras acórdicas, una línea consonante. Un dominio a la hora de “disonar” la línea melódica individual, se convierte en un prerrequisito para practicar en el contrapunto disonante”*. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; pp. 27-8.

Éstas son nuestras observaciones:

- No es necesario modificar todos los intervalos en caso por ejemplo, de disminución de intervalos pequeños. Así lo observamos en el tercer intervalo del neuma dado (una 2ª mayor) que se mantiene sin modificar en el neuma tonalmente disminuido.

- No es necesario aumentar o disminuir de manera proporcionalmente equitativa todos los intervalos, o sea, que no está implícito que por ejemplo, todos los intervalos tuvieran que aumentarse (o disminuirse) un semitono o cualquier otro intervalo pues lo que observamos es que la modificación no responde a un número de semitonos fijo sino variable dentro de una misma secuencia. Esta libertad de procedimiento se verifica aún más cuando comprobamos las tres posibilidades que nos ofrece para la secuencia tonalmente disminuida: el último intervalo del neuma (7ª mayor) se modifica en un caso convirtiéndolo en una 6ª menor y en los otros dos en una 6ª mayor.

EJEMPLO S.6:⁵⁰⁸

The image displays three staves of musical notation, each representing a different tonal modification of a neuma. The first staff (treble clef) shows a sequence of notes with intervals labeled as 3ªM, 3ªm, 2ªM, and 7ªM. A triplet of three notes is marked with a '3'. The second staff (bass clef) shows a similar sequence with intervals labeled as 2ªM, 2ªm, 2ªM, and 6ªm. A triplet of three notes is marked with a '3'. The third staff (bass clef) shows a similar sequence with intervals labeled as 2ªM, 2ªm, 2ªM, and 6ªM. A triplet of three notes is marked with a '3'. The number '3' is also centered below the third staff.

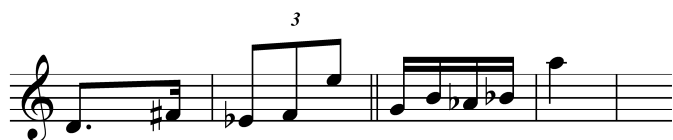
Si la modificación tonal puede dotarnos de cambios significativos al neuma, la modificación rítmica más aún.⁵⁰⁹ La pujanza del elemento rítmico en procesos

⁵⁰⁸ Ejemplo 112 de *TENM* (“Secuencia modificada de un neuma disonante: tonalmente disminuida”) analizado interválicamente.

repetitivos o imitativos es de tal magnitud que se impone incluso por encima del factor interválico.⁵¹⁰ Efectivamente, comprobamos que al modificar las figuraciones rítmicas (disminución y aumentación respectivamente de los valores de las figuras) se pierde en gran medida el nexo auditivo entre ellas.⁵¹¹ En este punto queremos resaltar que tanto la aumentación como la disminución no siguen una ratio matemática en cada uno de los intervalos del neuma sino que son libres en cuanto a que la proporción en que se aumente o disminuya una figura dada no responde a un número concreto y no depende de la proporción en que se haya aumentado (o disminuido) el intervalo anterior o el siguiente.

Queremos señalar varios errores en el ejemplo rítmicamente disminuido; en primer lugar en el neuma original (puesto que en todos los ejemplos es el mismo): la primera nota es un RE en lugar de un DO y la última un MI en lugar de un FA; en la secuencia modificada, la segunda nota debería ser un SI en lugar de un LA manteniendo así los intervalos tonales y modificando únicamente los rítmicos. Transcribimos el ejemplo 114 con las correcciones pertinentes como nuestro ejemplo S.7:

EJEMPLO S.7:⁵¹²



Los cuatro ejemplos restantes -neuma tonal y rítmicamente disminuido, tonal y rítmicamente aumentado, tonalmente aumentado pero rítmicamente disminuido y

⁵⁰⁹ “La modificación rítmica interfiere más a la sensación de secuencia que la modificación tonal”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 309.

⁵¹⁰ “El ritmo constituye el factor esencial en la imitación”. GARCÍA GAGO, José. Op. cit.; p. 175.

⁵¹¹ “En este momento, en que el desarrollo rítmico está en una fase mucho más rudimentaria que el tonal, las ‘conversiones’ rítmicas parecen casi tan confusas al oído acústico como al ojo especializado en la partitura”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 263.

⁵¹² Ejemplo 114 de *TENM* (“Secuencia modificada de un neuma disonante: rítmicamente disminuida”) corregido interválicamente.

viceversa- poco tienen que ver ya con el neuma original sino es únicamente desde de la más pura abstracción teórica que es la que los conecta.⁵¹³ Lo que inicialmente se ha planteado como un método para la consecución de una unidad y coherencia formal se nos antoja un tanto anárquico si a través de él puede justificarse prácticamente cualquier resultado.⁵¹⁴

El tercer recurso, la *oposición*, puede ser de dos tipos: exacta o modificada. No aparece aquí una explicación completa de este recurso pues el autor nos remite a las ocho conversiones expuestas en el capítulo VII de su “Tratado de Composición Musical”. Pensamos que el planteamiento que se hace en el capítulo VII (parte I de “TENM”) para explicar estas conversiones no resulta del todo claro pero gracias al ejemplo que se incorpora en este punto (ej. 120 de Seeger) hemos llegado a las siguientes conclusiones:

-En primer lugar observamos que el término “oposición” equivale a cualquier tipo de imitación que no sea por movimiento directo (los diferentes tipos de imitación por movimiento directo han quedado presentados a través de los recursos *repetición* y *secuencia*), por tanto viene a completar los dos recursos anteriores.

-Al analizar el ejemplo 120 (en nuestro ejemplo S.8) vemos que muestra las tres versiones restantes del neuma original (contrario, retrógrado y retrógrado contrario) más otras tres que corresponden a la “inversión” de cada una de las anteriores. La manera en que Seeger aplica esta inversión es mediante un cambio de octava de la segunda nota de un intervalo dado, lo que efectivamente da como resultado la inversión del intervalo en cuestión. Por ejemplo: si el primer intervalo que se forma en la versión “contrario” es una 3ª mayor (SI-SOL), en la “inversión del contrario” será una 6ª menor (SI-SOL); el

⁵¹³ “La modificación tonal y rítmica juntas tienden a destruir la sensación de secuencia”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 309.

⁵¹⁴ “El conflicto entre el impulso analítico y el creativo es incluso más dramático en la teoría de unidad motivica de Seeger. (...) Seeger todavía completa este cuarteto de “conversiones” con otro tipo de operación denominada “modificación” que es cualquier cosa menos precisa”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 165.

segundo intervalo es una 3ª menor (SOL-SIb) que se convertirá en una 6ª mayor (SOL-SIb) y así sucesivamente.

EJEMPLO S.8:⁵¹⁵

The image displays three staves of musical notation. The top staff shows a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) with a '3' above it. Brackets indicate intervals: 3ªM (G4-A4) and 3ªm (A4-Bb4). The middle staff shows the retrograde of the triplet (Bb4, A4, G4) with a '3' above it. Brackets indicate intervals: 3ªm (Bb4-A4) and 3ªM (A4-G4). The bottom staff shows the contrary of the retrograde (Bb4, A4, G4) with a '3' below it. Brackets indicate intervals: 6ªm (Bb4-A4) and 6ªM (A4-G4). Labels above the staves identify the transformations: (CONTRARIO) and (INVERSIÓN DEL CONTRARIO) for the top staff; (RETRÓGRADO) and (INVERSIÓN) for the middle staff; and (CONTRARIO DEL RETRÓGRADO) and (INVERSIÓN) for the bottom staff.

De esta manera las posibilidades de imitación se han visto ampliadas porque hemos considerado el contrario y la inversión, dos versiones diferentes del neuma. Esto nos da seis, en lugar de tres variantes del neuma original. Deducimos que si a estas seis conversiones se le añaden las formas imitativas de la aumentación y la disminución veremos completadas las ocho conversiones a las que apunta Seeger. Resumiendo:

- 3 conversiones: contrario, retrógrado y retrógrado contrario (mismos intervalos, 3ªm = 3ªm)
- 3 conversiones: inversión del contrario, del retrógrado y del retrógrado contrario (intervalos invertidos, 3ªm = 6ªM)
- 2 conversiones: aumentación y disminución de valores (entendemos que siempre que la oposición sea exacta se mantendrá la proporción).

⁵¹⁵ Ejemplo 120 de *TENM* (“Oposición exacta”) analizado.

Respecto a la oposición modificada, las posibilidades se disparan puesto que no sólo podemos modificarla tonal sino también rítmicamente o ambas cosas a la vez. Ocurre lo mismo que con las secuencias modificadas: por un lado las posibles resultantes son casi ilimitadas y por otro su potencialidad de conexión con el neuma original es prácticamente nula.⁵¹⁶ Así pues, a diferencia de las conversiones, la técnica de la modificación del neuma de Seeger (también denominada “transformación” o “modulación del neuma”) pierde ese grado de concreción técnica –que sí permiten las conversiones- adentrándose de lleno en la filosofía gestual del neuma y en el principio formal de la organicidad puesto que puede justificar la derivación de un neuma de cualquier otro.⁵¹⁷

Las ocho iniciales conversiones del neuma suponen un primer eslabón en las tácticas de construcción melódica y sacan a la luz una característica muy destacable: la prelación de un procedimiento que dote de unidad a la composición sobre la inversión de la dicotomía consonancia-disonancia.⁵¹⁸ Posteriormente, al ampliar el concepto de “modificación” en su aplicación al neuma, esta dirección tomada conduce a un último estadio fundamental en la teoría compositiva de Seeger.

Como ya se habrá imaginado la amplitud del alcance de estos tres recursos mediante el tratamiento aquí planteado puede llevar a puntos de confluencia entre ellos. De ahí que la siguiente frase del autor cobre ahora todo su sentido: “*A menudo la*

⁵¹⁶ En el capítulo VIII (parte I de *TENM*) explica que la modificación puede ser por aumentación o disminución tonal o rítmica o ambos tipos de modificación a la vez. Pero al hablar de aumentación o disminución no se refiere a la exacta (que afecta equitativamente al valor o duración de los componentes del neuma) sino a la modificación de un determinado intervalo en más o en menos (si la modificación es tonal) (mediante este mecanismo convierte un intervalo de segunda en uno de tercera por ejemplo), o a la modificación irregular de un determinado valor (si la modificación es rítmica) de tal forma que puede generarse una imitación absolutamente libre del neuma. Cuanto mayor y más diversas sean el número de transformaciones realizadas a un neuma, más irreconocible será su conexión con el neuma inicial.

⁵¹⁷ “*En un examen minucioso, el concepto de “modificación” de Seeger es menos una operación per se que una licencia para experimentar con los intervalos y/o duraciones de un neuma aunque conservando la forma gestual original. Según la definición de Seeger, la identidad melódica o rítmica de un neuma puede ser alterada de manera tan radical que el neuma modificado pierde casi toda semejanza con el original*”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 160.

⁵¹⁸ “*En el capítulo sobre forma disonante se incluye un ejemplo de ocho transformaciones, (...). Esta nueva incorporación tiene fértiles consecuencias. Es el primer paso de una estrategia para crear una melodía disonante, no a través de múltiples maneras de evitar la consonancia, sino por medio de un procedimiento que da coherencia*”. RAO, Nancy Y. Op. cit.; p. 359.

diferencia entre ‘repetición’, ‘secuencia’ y ‘oposición’ es más una cuestión de grado que de especie”.⁵¹⁹

A todo esto Seeger nos indica que no hay que abusar del uso de los tres recursos hasta ahora estudiados (la repetición, la secuencia y la oposición) y ofrece como alternativa el método del continuante que ya habíamos introducido en el capítulo anterior. Llegamos pues al cuarto recurso, la *continuidad*, que utilizaremos para indicar la modulación o transformación de un neuma a otro, aunque debe entenderse que “los otros medios para construir una frase anteriormente mencionados también pueden dar continuidad”.⁵²⁰ Recordemos que el concepto de continuidad nace para dar un énfasis especial a la idea de avance, de progreso en la melodía.⁵²¹ Y aunque el resultado de este proceso de transformación pueda evolucionar hacia neumas que no tengan ninguna similitud con el neuma original, lo importante es que si el proceso de transformación se ha hecho de manera gradual, redundará positivamente a la hora de generar una composición de tipo orgánico.⁵²² Así lo explica el autor: “cualquier neuma puede transformarse en cualquier otro siempre que el cambio sea gradual. En composición se ha utilizado este hecho que puede calificarse como una clase de modulación (un movimiento de neuma a neuma de manera similar al paso de una tonalidad a otra) (...). Esta clase de transformación del neuma es uno de los medios más comunes e importantes en la construcción de la frase orgánica”.⁵²³ Seeger ilustra esta posibilidad con un ejemplo musical (67 de la primera parte de “TENM”) en el que transforma, en tan sólo siete pasos, los primeros dos compases de la sinfonía nº 9 de Schubert, en el “Motto” del “Till Eulenspiegel” de Strauss.⁵²⁴ Respecto a los resultados musicales que derivan este procedimiento constructivo, nos dice Strauss: “Las transformaciones del neuma principal que Seeger pregona son suficientemente flexibles como para pasar rápidamente de un neuma dado a más o menos cualquier otro neuma que uno pudiera imaginar. La música resultante de esta concepción es probable que presentara una

⁵¹⁹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 279.

⁵²⁰ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 313.

⁵²¹ “En la escritura disonante especialmente, uno debe prestar atención a la fluidez de la línea melódica”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM* en Tomo II, Apéndice 3; pp.313-4.

⁵²² Ya se ha explicado la dicotomía “composición orgánica o difusa” planteada por Seeger (Para ampliar información sobre esta cuestión, ver parte I de *TENM* en el Apéndice 3, Tomo II).

⁵²³ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 280.

⁵²⁴ “Presentadas en sucesión inmediata, comparecen como dos entidades muy diferentes y sin ninguna relación, y pueden tratarse como tales. Conectadas (...) resulta obvio que pertenecen a una sola sucesión”. SEEGER, Charles. “On the Moods of a Music-Logic”, Op. cit.; pp. 232-3.

superficie neumática de gran variedad. Su coherencia provendría no de la identidad de los neumas en sí mismos, sino de las transformaciones que los conectan en una red de relaciones”.⁵²⁵

EJEMPLO S.9:⁵²⁶

The musical score for Example S.9 consists of eight measures, numbered (1) through (8), arranged in four lines. Measure (1) is in 4/4 time, marked 'Cambia:'. Measure (2) is in 4/4 time, marked '(2) Più mosso'. Measure (3) is in 6/8 time, marked '(3)'. Measure (4) is in 4/4 time, marked '(4)'. Measure (5) is in 4/4 time, marked '(5)'. Measure (6) is in 4/4 time, marked '(6)'. Measure (7) is in 3/4 time, marked '(7)'. Measure (8) is in 6/8 time, marked '(8)'. The score shows various rhythmic patterns and melodic lines across these measures.

Puesto que el neuma inicial progresa o evoluciona hacia otros neumas mediante el proceso de transformación (o modulación) del neuma, vemos como el término “continuidad” se asocia a alguna forma de variación progresiva. En este punto se invita al alumno a comenzar la práctica de la transformación de neumas en base al ejemplo anterior.

Llegados a este punto constatamos que la técnica del continuante no es otra cosa que la aplicación exhaustiva de la aplicación de la transformación a un neuma (si bien

⁵²⁵ STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 34.

⁵²⁶ Ejemplo 67 de *TENM* (“Transformación de los neumas”)

llevada a un extremo casi desmedido).⁵²⁷ Podría pensarse que el fin queda justificado por el procedimiento, o sea, por los medios. Lo que por una parte supone en este procedimiento una abertura técnica casi ilimitada –con sus consecuentes riesgos–, se ve compensado desde el punto de vista de la ideología que subyace toda la filosofía seegeriana: equilibrio entre contrarios. He ahí también el motivo de que tras esta exposición técnica sobre las maneras de transformar un neuma, hacia el final del capítulo séptimo el autor haga referencia al elemento intuitivo en el proceso compositivo: en un epígrafe que titula “el sentido o la sensibilidad para la conversión de los neumas”, Seeger alude al imprescindible talento (“sentido”) que todo buen compositor debe tener para llevar a buen término estas operaciones.⁵²⁸ Por otra parte, los dos últimos apartados del capítulo VII (“Transformación de los Neumas” y “Coordinación del material melódico a través de la identidad del Neuma”) se muestran tan escuetos que nos vemos obligados a pensar que probablemente se hallen incompletos.⁵²⁹ Quien sea conocedor del carácter y la personalidad de este autor, no le cabrá duda de que si hubiera sabido que su tratado iba a publicarse, habría querido incluir una explicación más exhaustiva.

El quinto y sexto recursos corresponden a la *extensión* y a la *compresión* respectivamente. En el capítulo VIII (parte I de “TENM”), Seeger explica el procedimiento para aplicar la extensión:

- a. *añadiendo tonos o pulsos métricos al principio*
- b. *añadiendo tonos o pulsos métricos al final*
- c. *añadiendo tonos o pulsos métricos en el medio*

⁵²⁷ “De hecho, [Seeger] incluso se toma la molestia de crear una operación especial denominada “continuidad” (que podría más acertadamente llamarse la operación “todo vale”) para enfatizar que un neuma dado puede ser transformado en cualquier otro neuma, siempre que el proceso sea lo suficientemente gradual (...) A diferencia de las conversiones o de las operaciones, pues, las modificaciones son verdaderamente gestuales en tanto que la atención se centra principalmente en el contorno de la melodía más que en una serie exacta de intervalos”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 161.

⁵²⁸ “A pesar de su tendencia a la clasificación, en última instancia Seeger creía que la combinación artística de neumas y frases se resistía a cualquier explicación lógica definitiva”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 162.

⁵²⁹ “Muchas subsecciones quedan escuetas y poco desarrolladas, como por ejemplo la “Transformación del Neuma” y “Coordinación del Material Melódico a través de la Identidad del Neuma”. RAO, Nancy Y. Op. cit.; p. 367.

y la compresión a un neuma:

a. restando tonos o pulsos métricos al principio

b. restando tonos o pulsos métricos al final

*c. restando tonos o pulsos métricos en el medio*⁵³⁰

En todos los casos la duración original de neuma puede verse alterada aunque no necesariamente.⁵³¹ He aquí el ejemplo de compresión que nos ofrece extraído de la quinta sinfonía de Beethoven:

EJEMPLO S.10:⁵³²

De nuevo observamos que al añadir o sustraer tonos y/o tiempos a un neuma (alterándose o no su duración original), seremos capaces de desvirtuar el neuma de partida hasta tal punto que su interconexión ya no se perciba. Seeger apunta que *“Es muy aconsejable utilizar estos procedimientos, ya que debido a la propia naturaleza de la escritura disonante, una simple extensión o compresión cambia profundamente las características del neuma pero deja una sensación de unidad”*.⁵³³

⁵³⁰ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 277.

⁵³¹ *“La conversión rítmica exacta es poco común en nuestro arte. La aumentación y la disminución están en una etapa de desarrollo primitiva a pesar de que se han utilizado con moderación durante más de quinientos años (ej. 63). En los capítulos 8 y 11 (ejemplos 111-122) están ilustrados: la prolongación (mediante ligaduras y puntillos) de algunos tonos y la contracción compensatoria de otros; la adición y sustracción de tonos métricos; el desplazamiento de acentos, etc.”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 269-70.

⁵³² Ejemplo 74 de *TENM* (“Construcción de la frase: compresión: Beethoven, sinfonía n° 5”)

⁵³³ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 314.

Anteriormente en este capítulo nos hemos referido ya al concepto de organicidad en Seeger que nos parece muy vinculado al de Schoenberg⁵³⁴ (al que por cierto hace continuas referencias),⁵³⁵ sobre todo esa idea de que aunque pueda realizarse una transformación tal, que ya no preserve ninguna apariencia con el original, al final el oyente será capaz de percibir esa sensación de unidad producida a expensas del procedimiento compositivo utilizado. Algunos autores afirman que “*parte de la motivación de Seeger al idear su estudio general era alzar una protesta contra la hegemonía del arte musical europeo occidental de los siglos XVIII y XIX, o lo que se ha dado en conocer como “práctica común”.*”⁵³⁶ A pesar de que ciertamente haya una verdad en tales aseveraciones –incluso en lo que se refiere a la enseñanza tradicional vinculada a instituciones docentes–,⁵³⁷ lo cierto es que en muchos aspectos como por ejemplo el que ahora tratamos –la forma– las ideas de Seeger son herederas de la tradición occidental, concretamente del principio decimonónico de unidad orgánica y la fascinación que infundió en los artistas románticos.⁵³⁸ No hay que buscar en ello ninguna contradicción, de hecho esta dualidad en Seeger no debe considerarse la excepción sino la norma (ya hemos visto que es inherente al carácter y a la personalidad de este autor), pues su pensamiento tiende a la búsqueda de un equilibrio entre pares⁵³⁹ y hablando en términos generales, entre el pasado y el presente; entre tradición y experimentación –como el mismo título de su tratado indica.

⁵³⁴ Greer habla del “*considerable grado de elementos comunes entre las teorías compositivas de Seeger y las de Schoenberg*”; y sin embargo “*es poco probable que Seeger leyera mucho de los escritos sobre técnica compositiva del propio Schoenberg*”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; pp. 173 y 171.

⁵³⁵ “*A pesar de la preponderancia del cálculo en el tratamiento neumático, Schoenberg a menudo muestra una profunda y sutil sensibilidad para la relación de las versiones exactas de sus temas*”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 272.

⁵³⁶ GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 204

⁵³⁷ “*Los educadores musicales tenían que luchar contra la práctica educativa del siglo XIX tal como existía en los conservatorios de música*”. SEEGER, Charles. “*Music Education and Musicology*”, *Music Educators Journal*, Vol. 33, No. 3. (Jan., 1947); p. 11

⁵³⁸ “*Es interesante señalar que el romanticismo tendió a influir en la música a través de la estética filosófica, y no de la teoría musical. Es decir, los compositores reproducen las ideas de los filósofos y sus divulgadores. (...) El organicismo fue crucial para la historia de la música porque aportó las metáforas centrales de la estética romántica. Su influencia fue tan profunda y penetrante que ha durado, con ocasionales y poco importantes pérdidas de intensidad, a lo largo del siglo XX, no sólo en manifestaciones de alta cultura como la estética formalista, la pintura abstracta o la música vanguardista, sino en ámbitos tan mundanos como la comida orgánica o la cultura hippy*”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 292.

⁵³⁹ “*En los tres capítulos del tratado dedicados a su teoría de la forma, Seeger se enfrenta a un equilibrio entre dos conjuntos de impulsos en conflicto: el enfrentamiento entre el legado del arte musical de los siglos XVIII y XIX y los últimos experimentos de la composición de vanguardia; y los procesos opuestos pero complementarios de análisis descriptivo y síntesis creativa*”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 166.

Queda claro que el fin último al que aspira Seeger mediante las transformaciones es poder crear estructuras mayores (especialmente melodías extensas) a partir de pequeñas unidades estructurales: los neumas. Así pues, la organicidad se asegura a través del proceso. A pesar de que transformándolo, un neuma pueda convertirse en cualquier otro, la coherencia no se valora desde el objeto sino desde el proceso.⁵⁴⁰ Bajo esta circunstancia, la diferencia inicial que Seeger hacía entre composición orgánica y difusa podría perder parte de su significación;⁵⁴¹ no desde el punto de vista teórico por supuesto, pero sí a través del desarrollo de su aplicación práctica que plantea este autor supeditado siempre al establecimiento de equilibrio entre contrarios.

Bajo el título de “procedimiento general” aparecen siete normas que hacen referencia a los factores que intervienen a la hora de manipular todos estos recursos. Las dos primeras recuerdan las características esenciales de los continuantes y para evitar el uso excesivo de saltos en la elaboración de continuantes nos dice que será útil la práctica de escalas disonantes⁵⁴² (que se tratarán en el último apartado de este capítulo).⁵⁴³

Para la tercera y la cuarta regla tendremos que explicar cómo entiende Seeger que la simetría o asimetría a nivel estructural puede generar un efecto consonante o disonante. Al disertar sobre el capítulo siguiente (capítulo XII) veremos cómo analiza la música anterior al momento de su reflexión y concluye que se establecen simetrías o

⁵⁴⁰ “Como hemos visto en otros aspectos de la música de Crawford, aquí la coherencia es cosa del proceso, no del objeto. Los medios para ir de un lugar a otro son los mismos, pero los lugares están cambiando constantemente. El resultado es un movimiento en el que la superficie varía continuamente pero la coherencia está asegurada por medio de la consistencia de las transformaciones”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 73.

⁵⁴¹ “Si la “modificación” crea una relación entre dos neumas cualquiera, sean cual sean sus diferencias de contenido interválico y/o rítmico, entonces la distinción entre “orgánico” y “difuso” carece de sentido”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 166.

⁵⁴² “Con la práctica de las escalas disonantes se moderará esta tendencia”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 314.

⁵⁴³ “En correlación con su teoría ampliada del neuma, la teoría de la escala de Seeger sufrió un cambio significativo. Esta teoría reflejó claramente la relación dialéctica entre Seeger y la New York Musicological Society. De hecho, en los primeros años 30 los conceptos de escala y modalidad eran los temas más frecuente y fervientemente debatidos en el círculo Seeger-Crawford, en parte debido a una consciente necesidad urgente por idear un nuevo sistema tonal científicamente fundamentado”. RAO, Nancy Y. Op. cit.; p. 362.

asimetrías en el tratamiento formal dependiendo de los diferentes estadios de éste.⁵⁴⁴ A partir de ese análisis –y siguiendo la máxima de contradecir los usos tradicionales- se dispondrá a considerar disonante un tratamiento simétrico de lo que hasta el momento se había tratado asimétricamente y viceversa. En base a ello dice que en la escritura disonante se aconseja “*una simetría del detalle asimétrico*”,⁵⁴⁵ es decir, por inversión de los valores convencionales en los que el detalle se trabajaba en base a la simetría pero la macroforma era asimétrica.⁵⁴⁶

Cuando el autor dice que puede resultar pedante “*el uso del retrógrado y de las conversiones muy modificadas*”⁵⁴⁷ entendemos que se refiere a una elaboración sobre el material compositivo que resulta sólo reconocible en el análisis de la partitura pero no en su audición. Estamos de acuerdo en que lo que debe guiarnos es el resultado final externo de las cosas y no el modo como han sido construidas.⁵⁴⁸ Sin embargo veremos en el trabajo a dos voces que Seeger confiará en el movimiento retrógrado concretamente en la elaboración de cánones para dotar de simetría a la estructura global de la obra.⁵⁴⁹

La quinta regla destaca el papel determinante que tiene el fraseo, hasta el punto de que “*puede hacer más disonante una secuencia considerablemente consonante o puede dar una sensación de secuencia a una estructura tonal y rítmica no*

⁵⁴⁴ “Durante los últimos veinticinco años ha habido una fuerte tendencia hacia la asimetría de la forma (no sólo en la pequeña si no también en la gran forma). Parece como si otra vez hubiera llegado el momento de un cambio en la oscilación del péndulo hacia la simetría; pero una simetría radicalmente diferente a la simetría tripartita del siglo XIX”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 287.

⁵⁴⁵ “La asimetría de los últimos veinticinco años de composición ha tenido como resultado un aumento del carácter difuso, incluso en estilos tan altamente organizados como las composiciones dodecafónicas de Schoenberg, del Opus 23 en adelante. Un menor temor a la simetría podría corregir este carácter difuso y hacer incluso más penetrante la textura disonante que tanto nos esforzamos por alcanzar hoy en día”. Ibid.

⁵⁴⁶ Ampliaremos este aspecto formal tanto en las páginas siguientes como en los dos últimos capítulos de este trabajo.

⁵⁴⁷ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 315.

⁵⁴⁸ “Lo que verdaderamente importa no es la manera en que las cosas ‘han sido construidas’ si no la ‘impresión’ que dan”. Ibid.

⁵⁴⁹ “Los movimientos contrario y retrógrado y las inversiones de un neuma ayudan a aportar simetría a la vez que conservan el efecto disonante”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 314.

secuencial".⁵⁵⁰ Siguiendo la directriz habitual de este autor en cuanto a la continua consideración del intérprete se refiere,⁵⁵¹ en la sexta regla nos aconseja evitar las indicaciones de compás complejas y compuestas e incluso "*Los ritmos disonantes pueden barrarse de manera consonante si es necesario para la interpretación*".⁵⁵² Por este motivo nos había llamado la atención que al inicio de este capítulo aparentemente nos instara a utilizar frecuentes cambios de compás,⁵⁵³ lo cual siempre dificulta la labor del intérprete y en muchas ocasiones puede paliarse mediante una notación alternativa más simple.⁵⁵⁴

Por último, la regla siete llama nuestra atención sobre la importancia del dibujo que describa la línea melódica (eje axial en este planteamiento técnico) indicándonos los diferentes efectos que podremos conseguir dependiendo de si "*la línea vuelve sobre sí misma demasiado a menudo*", "*si tiende a propulsarse siempre hacia arriba*" o "*si se proyecta hacia abajo*",⁵⁵⁵ y nos invita a experimentar con este último tipo de línea melódica por lo poco común que es.

Llegamos al extenso y último apartado de este capítulo que trata las escalas disonantes.⁵⁵⁶ Cabe entender el concepto de escala en Seeger como una extensión de su teoría neumática como ahora nos disponemos a explicar. Recordemos que constituyen un elemento fundamental para compensar la tendencia del contrapunto disonante a los grandes saltos y puesto que también son objeto de uno de sus apéndices (el séptimo), haremos frecuentes alusiones a él. Seeger plantea que pueden construirse un gran

⁵⁵⁰ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 315.

⁵⁵¹ "*El intérprete no es un autómatas musical o un tipo de medium músico-mecánico a través del cual se materializan en forma sonora una partitura o la tradición: es un creador que revive, a través de su propia sensibilidad e imaginación, las relaciones que están presentes en la partitura musical o que son transmitidas por la tradición oral que ha aprendido*". MEYER, Leonard B. *Emoción y significado en la música*. Op. cit.; p. 209.

⁵⁵² SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 315.

⁵⁵³ Véase el consejo de Seeger que aparece tras el ejemplo S.5.

⁵⁵⁴ "*Una notación no es música, sino un plan para guiar a los intérpretes con respecto a algunas pero no todas las actitudes que ellos tienen que representar. Más allá de las restricciones de la notación, al intérprete de la Gran Tradición de la música Europea se le permite improvisar con considerable libertad en términos de volumen, densidad tonal (timbre, cualidad tonal), tempo e incluso proporción (metro)*". SEEGER, Charles. "On the Formational Apparatus of the Music Compositional Process", Op. cit.; p. 230.

⁵⁵⁵ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 315.

⁵⁵⁶ "*En el tratado publicado, su teoría de la escala (concebida como una derivación de conectar neumas) se ocupa principalmente del número de diseños neumáticos que contiene una escala, del patrón de reduplicación de la escala y de las maneras de diferenciar la escala*". RAO, Nancy Y. Op. cit.; p. 363.

número de escalas disonantes en base a dos métodos diferentes, pero el primero de ellos lo considera “*bastante artificial y no se recomienda excepto para ocasiones especiales*”.⁵⁵⁷ En el segundo método, los grados se disponen en secuencias de tricordos y/o tetracordos fundamentalmente, por tanto, estamos hablando de la concatenación de neumas.⁵⁵⁸ Uno de los factores esenciales (sino el más) en el uso de estas escalas es que para que resulten disonantes deberán interpretarse con la suficiente velocidad,⁵⁵⁹ de manera que permitan “*que el choque de tonalidades y modalidades se perciba*”.⁵⁶⁰

Los conceptos de escala y modalidad centraron la preocupación de Seeger y de su círculo a principios de los años 30⁵⁶¹ y aunque en un principio marcara unas limitaciones para la contextualización de cada término, a medida que su teoría neumática se va desarrollando esos límites se van desdibujando.⁵⁶² Es más, esta pérdida de nitidez entre conceptos se hace incluso extensiva a la melodía. La incursión en el dominio del mismo concepto de melodía se hace patente cuando Seeger recomienda el uso de escalas para moderar los grandes saltos. Éstas son las diferentes posibilidades de tricordos y tetracordos que el autor nos presenta catalogadas en base a su configuración tonal:

⁵⁵⁷ “(1) puede decidirse el número total de grados y las dimensiones de los grados se pueden determinar y organizar de forma muy diversa”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 315.

⁵⁵⁸ “se pueden disponer en unidades dobles o triples en secuencias de tricordos, tetracordos, pentacordos, hexacordos, heptacordos, etc. Lo más práctico ha resultado ser el uso de los dos primeros tipos principalmente, sobre todo porque los demás en realidad son compuestos de ellos”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 316.

⁵⁵⁹ “En un tempo lento y regular no se puede hacer ninguna escala de tonos y semitonos que no suene consonante”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 315.

⁵⁶⁰ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 409.

⁵⁶¹ De hecho otros miembros de la “New York Musicological Society” se ocuparon por estas mismas fechas de nuevas propuestas en el concepto escalar. Concretamente Joseph Schillinger plantea un tipo de escalas de más de una octava en términos muy similares a los que utiliza Seeger. Ver *New York Musicological Society Bulletin*, no. 1 (Nov. 1931). Más tarde Schillinger publicaría *The Schillinger System of Musical Composition* (New York: C. Fischer, 1941, 1942) en el que se refleja su propuesta.

⁵⁶² “Anteriormente Seeger había mantenido, sin dejar lugar a dudas, que la distinción entre escala y modo era que la escala hacía referencia a una sucesión de grados de altura dispuestos según las entonaciones, y que el modo o tonalidad se refería a la manipulación o funcionamiento de esas series de alturas en los procesos musicales. A medida que su teoría neumática se desarrolló y se expandió a lo largo del tratado, Seeger empezó a caracterizar la escala como una serie de notas derivadas de neumas y de sus transformaciones. En consecuencia la distinción entre modo y escala perdió nitidez (...) El resultado de este concepto de ‘neumática’ es que la escala, el modo y la melodía se volvieron tan estrechamente interrelacionados que ya no pudieron distinguirse con claridad el uno del otro”. RAO, Nancy Y. Op. cit.; pp. 363-4.

1 forma de tricordo disminuido: (semitono-semitono)

2 formas de tricordos menores: (tono-semitono)
(semitono-tono)

1 forma de tricordo mayor: (tono-tono)

4 formas de tricordo aumentado: (tono-segunda aumentada)
(segunda aumentada-tono)
(semitono-segunda aumentada)
(segunda aumentada-semitono)

3 formas de tetracordo disminuido

6 formas de tetracordo perfecto

10 formas de tetracordo aumentado (tritono)

El método seleccionado por Seeger para encadenar estos tricordos y tetracordos entre sí es mediante un tono de unión para el cual recupera el término *diatzeusis*. Ésta puede ser de tono, semitono o de segunda aumentada. Las escalas resultantes no siempre son escalas de una sola octava, es decir, no duplican su nota inicial en la segunda octava y por tanto tendremos “*verdaderas escalas de dos, tres o cuatro octavas*”.⁵⁶³ En el apéndice VII de “TENM”⁵⁶⁴ podrán consultarse los modelos escalares que Seeger presenta en base a este procedimiento constructivo. Lo que pretende el autor con todo este aparato es que puedan recuperarse las diferenciaciones modales particulares en base a las transformaciones internas de estas unidades triples o

⁵⁶³ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 316.

⁵⁶⁴ Ver traducción en el Apéndice 3 de este trabajo.

cuádruples.⁵⁶⁵ A pesar de que se tomarán medidas para evitar el flagrante efecto repetitivo de una escala convencional como veremos a continuación, lo cierto es que el uso de este tipo de escalas favorece el reconocimiento auditivo de progresiones o neumas en base a la repetición.⁵⁶⁶

Añade una recomendación que afecta al procedimiento a utilizar en el uso de estas escalas. Con vistas a evitar las notas repetidas, cuando una escala cambie su dirección, en lugar de volver sobre sí misma se recomienda que transcurra a lo largo de una escala diferente. *“Incluso entonces es imposible evitar por completo los tonos repetidos, pero la repetición a menudo se ve disimulada por las implicaciones tonales de las unidades tricordales o tetracordales. El tono en realidad puede ser el mismo, pero ‘parece’ ser diferente debido al contexto”*.⁵⁶⁷ En definitiva lo que ocurre es que aunque estas unidades resulten en sí mismas consonantes (vistas como neumas individuales),⁵⁶⁸ en su contexto, es decir, yuxtapuestas a otras unidades de similares características pero distintas entre sí, generan un discurso disonante. Bien podríamos decir que un cúmulo de tonalidades engendra un contexto no tonal. De ahí que resulte especialmente importante que se interpreten a un tempo relativamente rápido para que se amalgamen de forma efectiva y el oído no tienda a percibir las de manera individual.

Además, si en lugar de los neumas lineales que generan escalas, utilizamos neumas curvos manteniendo el mismo procedimiento constructivo, es decir, disponiéndolos en pequeños núcleos como los tricordos y los tetracordos, el autor nos dice que obtendremos secuencias.⁵⁶⁹ Vemos que la ambivalencia conceptual de la que

⁵⁶⁵ “El intervalo de unión (diazesis) también causa una sutil diferenciación del modelo”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 318.

⁵⁶⁶ “¿Qué papel puede tener una escala de dos octavas como ésta en una composición, pueden preguntarse los lectores (y Seeger, Schillinger y otros muy probablemente pueden haber debatido exhaustivamente en sus reuniones)? Una respuesta obvia es que el uso del diseño de una escala de dos octavas permite que la recurrencia de una secuencia de este tipo sea fácilmente reconocible”. RAO, Nancy Y. Op. cit.; p. 368.

⁵⁶⁷ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 318.

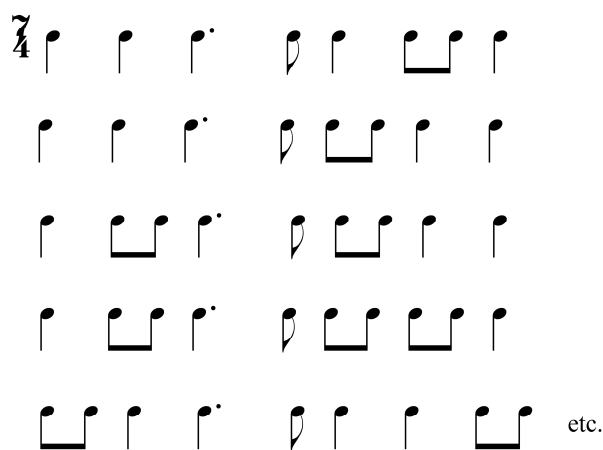
⁵⁶⁸ “En las primeras versiones de Seeger, el concepto de la frase, la forma y la escala se trataba como tres temas bien diferenciados. En la versión publicada, utiliza el término neuma —un concepto que adquiere significados distintos en diferentes versiones del tratado— para conectar estos temas bien diferenciados en un todo inseparable”. RAO, Nancy Y. Op. cit.; p. 357.

⁵⁶⁹ “Siguiendo el método general de lo anteriormente dicho, se pueden distinguir pasajes que no son de naturaleza exclusivamente escalar si no más bien secuencial”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 321.

hablábamos abarca no sólo los conceptos de escala y melodía, sino ahora también el de secuencia, pues lo que inicialmente se propuso como diversos elementos instrumentales ahora se ve fusionado en el proceso de elaboración de una melodía.⁵⁷⁰

De este apartado sólo nos queda por destacar su referencia a la modalidad rítmica. En ello juegan un papel muy importante los acentos y el fraseo: “*La colocación simétrica de intervalos diferentes y la colocación asimétrica de los similares, proporciona posibilidades ilimitadas para la elaboración del detalle*”,⁵⁷¹ aunque advierte que a pesar de las enormes posibilidades no es recomendable utilizar demasiada variedad ya que redundará negativamente en la organicidad de la música.⁵⁷² Entre la repetición de un mismo diseño rítmico (que se evita por disonante que sea en sí mismo) hasta el punto extremo que apuntábamos de un exceso de variedad se recomienda un cambio gradual y paulatino en el modelo rítmico.

EJEMPLO S.11:⁵⁷³



⁵⁷⁰ “De la misma manera que la teoría del neuma se vuelve inseparable de la de la frase, la forma y la configuración de la composición; la escala, la secuencia, el modo y la melodía ya no se ven más como entidades diferenciadas. Esta interrelación de conceptos hace difícil un desarrollo completo de todas sus facetas como se bosquejó en la sinopsis, puesto que resulta imposible mantener los límites de las definiciones”. RAO, Nancy Y. Op. cit.; p. 364.

⁵⁷¹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 319.

⁵⁷² “el camino más fácil es ser demasiado pródigo en materiales lo que acarrea como resultado un carácter difuso nada recomendable”. Ibid.

⁵⁷³ Ejemplo 130 de *TENM* (“Modalidad mediante medios rítmicos”)

En definitiva, Seeger aspira a que se haga un uso de diseños melódicos derivados de neumas y de escalas que, sin desatender al parámetro rítmico, conformen un todo equilibrado tanto desde el punto de vista de coherencia (estructura orgánica) como de expresividad musical.

El siguiente capítulo (Capítulo XII. Aplicación de la Disonancia a la Línea como un Todo) se inaugura con una extensa introducción tras la cual encontramos tres apartados:

- Centralidad tonal
- Centralidad rítmica
- Procedimiento general

El objetivo de esta amplia introducción es hacer hincapié en la importancia de un tratamiento orgánico para la línea individual vista no ya desde la frase sino desde una perspectiva macroformal. Para ello Seeger estudia primero las características de esa línea en una comparativa con los ejemplos de diferentes autores y periodos históricos, para luego adentrarse en un análisis formal que nos permita establecer criterios de consonancia y disonancia por lo que a este aspecto se refiere y por último, hacer una reflexión sobre lo que podremos denominar el “temple disonante”.⁵⁷⁴

Bajo nombres como Wagner, Strauss o Debussy, el autor argumenta una tendencia de la macroforma al carácter difuso debido, por un lado a los procedimientos seguidos para conseguir composiciones de grandes dimensiones⁵⁷⁵ y por otro, a unas líneas melódicas de tales características que sin el resto de líneas que conforman la

⁵⁷⁴ “Pero puesto que la naturaleza del equilibrio deseado es en gran medida de tipo intuitivo, resulta conveniente considerar primero la naturaleza del ‘temple disonante’”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 326.

⁵⁷⁵ “Estas largas composiciones se han basado en una línea melódica de dos tipos: (1) una célula temática cada vez más y más corta y (2) un vuelo lírico suspendido en lo alto mediante varios procedimientos de cadencia rota, incesantes modulaciones y varias ayudas programáticas”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 323.

textura polifónica, se revelan “*llenas de interrupciones y discontinuidad*”.⁵⁷⁶ Una de las posibles soluciones a esta situación que nos presenta Seeger vendrá dada por la aceptación de un nuevo concepto de centralidad, distinto al que haya podido tener en épocas anteriores.⁵⁷⁷

El autor aboga por una equidad entre las diferentes líneas porque la polifonía del conjunto será mejor cuanto más independientes sean cada una de las partes, en el sentido de que cada línea pueda funcionar perfectamente de manera asilada, sin las demás.⁵⁷⁸ En todo esto habrá que sopesar bien la organicidad tanto en la organización del detalle como en la de la macroforma porque tampoco se trata de aplicar una organización excesiva que no sea perceptible al oído musical y que interrumpa el efecto de flujo continuo necesario para una excelente concepción del todo.⁵⁷⁹

Pero al defender la línea melódica orgánica no sólo se pretende mejorar la textura polifónica al combinarse las diferentes líneas entre sí, sino que conduce a romper una lanza a favor de la composición a una sola voz que durante tantos siglos parece ser la gran olvidada. “*Hay pues, dos razones para el cultivo de la técnica orgánica en la línea melódica individual. En primer lugar, se trata de un tipo de composición que en sí misma, ha sido poco explotada. Especialmente ahora, después de que la pura multiplicación de las partes casi se ha esclavizado a sí misma, se convertiría en una simplicidad bien recibida frente al frecuente despliegue de pura*

⁵⁷⁶ Ibid.

⁵⁷⁷ “*Wagner, Brahms, Bruckner, Mahler, Strauss y sus contemporáneos crearon unas obras muy largas que, sin embargo, fueron de manera progresiva cada vez menos exitosas. Y a sus sucesores les ha faltado o bien la habilidad, o el deseo de erigir edificios monumentales. Las modas se han vuelto caprichosamente desorganizadas debido a intenciones particulares. Sólo las composiciones más cortas han revelado una forma buena. (...) La centralidad tonal y rítmica, aunque sea de una clase diferente a la de la música antigua, debe establecerse y mantenerse si se tienen que hacer composiciones de más de unos pocos minutos de duración*”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 29.

⁵⁷⁸ “*Cuanto más pueda sustentarse por sí misma cada parte, mejor será, si no intervienen otros factores, la combinación polifónica de ellas*”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 323.

⁵⁷⁹ Aquí Seeger contrapone el trabajo de Schoenberg al de Ruggles: mientras que el primero “*ha aspirado a un grado de organización de la frase que no tiene parangón desde el siglo XV, pero el efecto es difuso porque la extraordinaria organización del neuma y de la macroforma no es, excepto en un grado muy pequeño, comprensible para el oído musical, a no ser que se trate de un ojo especializado en la partitura*”, el segundo consigue una “*magnífica concepción del todo*” a pesar del “*carácter completamente difuso de la organización*” en sus composiciones. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 323-4.

complejidad. En segundo lugar, una técnica más sólida en la línea melódica individual contribuirá a una polifonía más clara, más absoluta y con más partes verdaderamente independientes”.⁵⁸⁰ Este es el punto hasta el cual Seeger es capaz de devolver la melodía a un primer plano en la expresión musical, a rescatarla de una polifonía devoradora y omnipresente que no sólo la había sometido sino que como resultado de ello, la línea melódica se había empobrecido puesto que prescindía de su autosuficiencia en aras del resto de sucesos musicales simultáneos.⁵⁸¹ Preconiza pues, una vuelta a la composición monódica.⁵⁸²

El segundo lugar en esta exposición lo ocupa la siguiente cuestión: hasta aquí hemos visto cómo se establece la consonancia y la disonancia a pequeña escala, en el neuma, en la frase; pero ¿cómo establecer estos parámetros en la macroforma? *“La disonancia y la consonancia en la forma del todo (macroforma) presenta un problema más dificultoso teniendo en cuenta los dos aspectos diferentes sobre los que se establece dicha distinción, a saber:*

- (1) el histórico,
- (2) el técnico”.⁵⁸³

Según el planteamiento de este autor la valoración de consonancia-disonancia en la macroforma se establece en base a su combinación con la valoración del detalle, y para ello parte por un lado de:

⁵⁸⁰ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 324.

⁵⁸¹ *“La desatención de la armonía por parte de Seeger refleja su propia parcialidad contra la fascinación del siglo XIX por el cromatismo. Puesto que una de sus más serias quejas sobre la composición contemporánea era el declive de la línea melódica y el contrapunto, su versión de unos fundamentos teóricos de composición permitiría a los compositores centrarse más en la línea que en el acorde”.* GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 122.

⁵⁸² *“También es primordial la proyección de la “línea principal” o curva continua. Uno de los objetivos más importantes de Seeger era “el restablecimiento de la línea melódica individual” que servía de contrapeso contra la complejidad del tejido polifónico”.* CRAWFORD, Richard, LOTT, Allen R. & OJA, Carol J. (eds.). Op. cit.; p. 418.

⁵⁸³ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 324.

1) una valoración histórica que nos conduce a considerar consonante todo aquello que ha sido habitual en la práctica musical anterior (de hecho, éste ha sido el argumento rector utilizado hasta ahora),

2) una tácita asociación del concepto de consonancia a ideas como la simetría o la proporción (como se deduce del análisis que nos presenta referente a las dimensiones de las distintas secciones de la forma sonata).⁵⁸⁴

Entonces, si el arte musical anterior al momento ha estado utilizando un detalle consonante pero dentro de una estructura disonante⁵⁸⁵ y si hemos buscado la disonancia del detalle precisamente en esta contraposición histórica, deberíamos hacer lo mismo por lo que a la macroforma se refiere y esta inversión nos conduce a escoger una macroestructura consonante para la escritura disonante.⁵⁸⁶ Los motivos que refuerzan esta decisión son: *“En primer lugar, estamos en la posición histórica de haber tenido demasiada forma disonante (y además, una forma disonante de naturaleza sumamente difusa)”* y *“En segundo lugar, la composición orgánica tal como aquí se entiende, está compuesta de un equilibrio entre disonancia y consonancia. Puesto que el método adoptado se basa en una disonancia básica en la cual se introduce toda la consonancia que la estructura permita, y puesto que en una composición primero se capta el detalle y después la forma, la selección de este detalle disonante tendría que realizarse en un molde tan estructuralmente consonante como se pueda para que resulte históricamente disonante”*.⁵⁸⁷ Resumiendo, si el oído considera consonante una estructuración formal que durante siglos ha sido disonante, tendremos que crear una macroforma consonante para que el oído la perciba disonante. Se trata en definitiva, de llevar la contraria y de hacerlo hasta sus últimas consecuencias como estamos viendo. La derivación que nos parece realmente relevante es que aquí también observamos como, en sus hipótesis,

⁵⁸⁴ El análisis demuestra que una proporción de 31-43-22-26 tomada como referente de las dimensiones (en número de compases) de cada una de las secciones de la forma sonata se ha considerado históricamente consonante. Sin embargo esta proporción *“es, desde el punto de vista del análisis técnico, sumamente disonante. Históricamente, sin embargo, la música romántica o bien lo consideró consonante, o bien ignoró la desviación de una pauta ordenadora como por ejemplo: 36-48-24-24”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 325.

⁵⁸⁵ *“Muchos de los compositores de antaño como Palestrina, Bach, Mozart y Beethoven escribieron una macroforma de tipo claramente disonante pero con el detalle consonante”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 324.

⁵⁸⁶ El posterior análisis que realizaremos del ejemplo S.12 (ejemplo 133 en el tratado de Seeger) constituye un ejemplo de lo que se está debatiendo aquí.

⁵⁸⁷ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 225-6.

Seeger siempre toma como punto de partida la percepción auditiva de un oído educado en la tradición occidental.

Esta es la característica fundamental que distingue de manera esencial a Seeger de la muchos de sus contemporáneos que andaban en la experimentación de nuevos lenguajes musicales: mientras estos últimos se afanaban en establecer un contexto disonante a costa de evitar la consonancia, de negarla; él no cae en la trampa de pensar que puede desaparecer o anularse la consonancia: por un lado la acepta como una realidad inevitable al oído educado en la tradición y por otro se dispone a recalificar su valor en el nuevo lenguaje invirtiendo su rol en el discurso musical, o sea, reequilibrando la valoración de los conceptos de consonancia y disonancia.

Pero la parte técnica es sólo uno de los dos aspectos a tener en cuenta en la creación artística.⁵⁸⁸ El otro, el elemento que traspaasa el puro factor musical desde la lógica de una exposición lingüística, es decir, la intuición del creador incentivada tanto por su mundo interior como por toda influencia del mundo exterior que le rodea, es el otro aspecto que, a pesar de no ser susceptible de un análisis sistemático como el que habitualmente se lleva a cabo del aspecto técnico, no por ello resulta menos importante.⁵⁸⁹ Seeger se refiere a ello utilizando el término “temple” y puesto que pertenece al dominio de la intuición, *“no son adecuadas para la organización o el tratamiento lógico; pero la lógica, en su organización del conocimiento musical, no puede ignorarlas. Todo lo contrario. Debe tenerle todo tipo de consideraciones”*.⁵⁹⁰

Entramos así en la tercera y última parte de esta introducción en la que no se hace otra cosa que redundar en lo anteriormente dicho pero desde esta perspectiva no técnica de la música que se ha denominado “temple”. Así *“el ‘temple’ disonante*

⁵⁸⁸ *“Hasta aquí nos hemos ocupado de la técnica de la música como si fuera únicamente una cuestión de organización interna. Tal vez sea necesario señalar de nuevo que ésta sólo es la mitad de la historia”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 288.

⁵⁸⁹ *“Un tema que emerge de sus reflexiones musicológicas es su idea de la crítica como un diálogo entre lógica e intuición en el que las dos se complementan más que compiten entre sí”*. GREER, Taylor A. “Critical Remarks”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 30.

⁵⁹⁰ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 288.

consiste simplemente en el énfasis en la evolución frente a la práctica heredada” mientras que “El ‘temple’ consonante sería el énfasis en la práctica heredada frente a la evolución”.⁵⁹¹ En cualquier tipo de composición el ‘temple’ se puede:

- (1) mantener a lo largo de la composición,
- (2) oponer de manera más o menos clara a otros ‘temples’, o
- (3) modular de un ‘temple’ a otro,⁵⁹²

siempre que se realice dentro de un tratamiento formal orgánico.

El autor nos recuerda la importancia de que en la composición se reabran caminos que en su día no resultaron fructíferos o simplemente se desestimaron a favor de otros caminos que entonces se ajustaban más a las necesidades artísticas del momento (aún sin entrar en el pormenor de estas necesidades o intereses).⁵⁹³ “De este modo, la composición musical no es solamente la continuación de caminos que ya existen sino la reapertura de los que ya se han debatido. Quizá sea necesario recordar una vez más que el objetivo último del ‘temple’ disonante como aquí lo entendemos es conducir a un estilo en el que se valore por igual lo antiguo y lo nuevo”.⁵⁹⁴ Esto se manifiesta en la apropiación de términos como “neuma” o “diazeusis” y en la adaptación de técnicas y formas como el ostinato, la passacaglia o la chacona⁵⁹⁵ que no sólo reflejan las simpatías entre los modernistas y la música “arcaica” si no que también configuran una muestra de esa intención de simbiosis entre un pasado remoto de la tradición europea y elementos novedosos que caractericen estilísticamente un lenguaje musical de la primera mitad del siglo XX, a la Seeger se refiere.

⁵⁹¹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 326.

⁵⁹² Ibid.

⁵⁹³ “Cierro esta sección con la sugerencia de que no es tanto el pasado lo que conforma el presente sino que éste, al seleccionar entre las posibilidades que proporciona la abundancia, da forma al pasado que construimos. El presente elige qué le influirá y, al hacerlo, “decide” cuál será su pasado (...) que encontrarán los artistas de mañana que merezca reproducir o usar como bases de reconstrucción (...) Esa visualización no es que sea muy fiable, porque la historia no es el resultado de un pasado causal sino de un presente selectivo”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 229.

⁵⁹⁴ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 326.

⁵⁹⁵ “Mientras que Stravinsky parece que adopta la construcción estrófica, Schoenberg parece que prefiere una prosa ininterrumpida. El tema y variaciones, que es una clase de forma de verso, no parece tan apropiado al gusto moderno como la passacaglia o la chaconne, a pesar del apego que Schoenberg muestra por ella”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 286.

Y en este punto el autor hace referencia a su concepto de “centralidad” puesto que este aspecto no podía tratarse en un elemento tan pequeño como el neuma pero sí es posible hablar de ello en un estadio formal superior: la frase. La centralidad puede ser de dos tipos: tonal y rítmica. Hablamos de centralidad tonal cuando un determinado tono se resalta por encima de los demás, normalmente porque se repite con frecuencia o también, porque se crean relaciones de dependencia de otros tonos con él.⁵⁹⁶ Este “centro tonal”⁵⁹⁷ que Seeger propone (y que bien podríamos denominar “centro de alturas”) tiene una altura y registro definido (una nota cualquiera pero en una octava determinada) y no como en la vieja tonalidad donde la nota que hace de centro tonal se ve duplicada en cada octava y por tanto, diferentes alturas correspondían a la denominación de “centro tonal” y se trataban como tal.⁵⁹⁸

Por ejemplo, un centro tonal de Seeger podría ser el RE4 (obsérvese la diferencia con una tonalidad de “RE” tradicional en la que no se establece diferencia entre ningún registro específico).⁵⁹⁹ Ésta es la propuesta de Seeger para establecer algún tipo de centralidad pero que sea de distinta naturaleza a la que presentaba el sistema tonal tradicional.⁶⁰⁰ Asimismo recomienda que se vislumbre una estructura simétrica⁶⁰¹

⁵⁹⁶ “La frase introduce un factor que tan sólo se insinúa en el prototipo neumático básico: la ‘centralidad’. La centralidad es de dos tipos: tonal y rítmica. La centralidad tonal se conoce como tonalidad; la centralidad rítmica en la música medida se define por lo general en la indicación de compás. El principio implícito en ambos tipos es el mismo. En la centralidad tonal, un tono se hace predominante; en parte por su repetición frecuente, y en parte, debido a una serie de relaciones que otros tonos mantienen hacia él”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 282-3.

⁵⁹⁷ La centralidad tonal “se refiere al predominio relativo de un centro tonal en una escala o modo. (...) un centro tonal (...) no reduplicado en la octava como sí lo están los centros tonales de las escalas y modos diatónicos convencionales”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 245.

⁵⁹⁸ “Sin embargo, en lugar de considerar que el centro tonal (‘pitch center’) se reduplica en cada octava como en la vieja tonalidad, podemos considerar el centro tonal (‘pitch center’) como algo absoluto (existiendo uno sólo en la gama entera para cada pieza o pasaje de una determinada tonalidad)”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 327.

⁵⁹⁹ “(...) estos centros no son lo mismo que las relaciones sintácticas jerárquicas ni dan lugar a ellas. (...) Hay que fijarse en dos puntos. En primer lugar, un sonido o complejo de sonidos funciona como centro no a causa de las convenciones sintácticas aprendidas, sino a causa de la proclividad cognitiva innata que los psicólogos de la Gestalt han llamado “el principio del retorno”. Esto es, la satisfacción psíquica del retorno permite al conjunto de sonidos funcionar como un centro: un punto de estabilidad y cierre relativo. En segundo lugar, para funcionar como un centro, (...) debe enfatizarse mediante la repetición”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 503.

⁶⁰⁰ “Puesto que la vieja tonalidad y modalidad se han debilitado hasta tal punto que ya no sirven en la escritura disonante excepto para ser quebrantadas, no nos queda otra cosa que el ‘centro tonal’”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 327.

⁶⁰¹ “Cuando las melodías de Crawford se mueven a través del espacio de alturas, a menudo encuentran puntos de articulación separados no por octavas sino por séptimas mayores o novenas menores, y

(o en sus palabras, de “equilibrio”) en la relación de los centros subordinados respecto al principal,⁶⁰² actuando este último como eje de simetría. Este planteamiento conduce a otro de los procedimientos técnicos genuinamente seegeriano que consiste en la acción de pivotar. Efectivamente el tono que actúa como centro tonal se configura como eje de simetría en torno al cual el resto de tonos pivotarán.⁶⁰³ La capacidad estructural de esta técnica del pivotaje viene determinada no sólo por el establecimiento de alguna forma de centralidad (o de un manera concreta de representarla) sino además, por sus consecuencias en la organización de la macroforma.⁶⁰⁴ Así resume Straus este concepto de centralidad seegeriano y su método procedimental en base a la simetría: *“La simetría inversional alrededor de un determinado tono central era (...) para Seeger, una especie de sustituto del poder organizador de la tónica en la tonalidad clásica, pero con dos diferencias obvias. Primero, el tono central tendrá una altura única, no se trata de una clase de tono⁶⁰⁵ con sus duplicaciones en otras octavas. Segundo, su centralidad es el resultado no de la repetición o de la progresión funcional, si no del equilibrio en la inversión. El centro tonal será literalmente el centro de una estructura que invierte las alturas; será un eje de la inversión de alturas”*.⁶⁰⁶ A pesar que Seeger no trata explícitamente esta técnica en el “Manual de contrapunto disonante” la aplicación y ampliación de esta idea puede verse realizada en varias obras de Ruth Crawford Seeger como demuestran los análisis de algunos teóricos como Joseph N. Straus.

Para generar el efecto de una centralidad por medio del ritmo, también tendremos que recurrir al factor repetición, bien sea de un diseño concreto o por la

frecuentemente esos intervalos están simétricamente flanqueados en torno a algún tono central. (...) Más comúnmente, sin embargo, la centralidad es evanescente, cambiante o se esfuma casi en cuanto se establece”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; pp. 46-7.

⁶⁰² *“En cuanto a los centros subordinados cuya relación con el centro tonal (‘tonal center’) incrementa la fuerza de éste, se recomienda crear un equilibrio hacia cada lado”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 327.

⁶⁰³ Para aclaraciones sobre este concepto, véase la traducción de *TENM* en el apéndice 3 de este trabajo. En su libro Straus ofrece el análisis de varias obras de Crawford para explicar esta técnica del “pivotaje” y concluye: *“Pasajes como este ejemplifican la idea de Seeger de “centro tonal”, en el que una sola nota se establece como la central con otras notas “balanceándose a cada lado”*. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 93.

⁶⁰⁴ *“En la más alta organización de la forma también se puede utilizar el pivotaje alrededor de uno o más tonos, ritmos o neumas centrales. Una de las cosas más difíciles de conseguir en la música moderna es, en gran medida, la centralidad, ya que la vieja tonalidad y la antigua sensación de pulso se han visto tan debilitadas”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 287.

⁶⁰⁵ El término corresponde a la traducción de “pitch class”; se trata de un tono sin referencia a la octava o el registro en que aparece.

⁶⁰⁶ STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 46.

relación que otros diseños establezcan con el principal.⁶⁰⁷ Por lo que a centralidad rítmica⁶⁰⁸ se refiere el autor reflexiona sobre el modo en que hasta el momento se ha procedido para conseguir dicha centralidad comentando dos de los mecanismos utilizados con este propósito:

- 1) *“la adopción de una indicación de compás que normalmente permanecía fija a lo largo de toda la composición”, y*
- 2) *“la figura rítmica fija, cuya repetición unifica una estructura que de otro modo sería poco precisa”*.⁶⁰⁹

Parece ser que el primero de los sistemas presencié un deterioro durante las primeras décadas del siglo XX porque la música moderna tendía a oscurecer la sensación de pulso,⁶¹⁰ o mejor dicho, la recurrencia a intervalos regulares de éste; y una de las más obvias resultantes o funciones de la indicación de compás era marcar esta recurrencia de pulso.⁶¹¹ Una de las soluciones adoptadas ante esta situación fue *“cambiar la indicación de compás cada vez que cambiaba el acento de frase”*,⁶¹² pero Seeger recrimina la dificultad que este procedimiento supone sobre todo en la interpretación de obras de cámara y orquestales (con o sin voz).⁶¹³

⁶⁰⁷ *“En la centralidad rítmica, un diseño métrico se hace predominante; en parte mediante la repetición y en parte por la relación que otros diseños (más rápidos y más lentos) mantienen hacia él”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 283.

⁶⁰⁸ *“En composición la centralidad rítmica se ha conseguido principalmente mediante la adopción de una indicación de compás al inicio de un movimiento que señala un pulso o ritmo recurrente que por lo general se mantiene a lo largo de toda de la composición. Entonces, ciertos diseños adecuados a esta indicación se sometían a un desarrollo más o menos complicado de tal manera que una elaborada interacción de factores rítmicos se volvía todavía más intrincada debido a su conflicto con el metro básico. La centralidad rítmica, por tanto, se refiere a la preponderancia relativa de una base o diseño métrico dentro de una diversidad de material rítmico que está más o menos rigurosamente relacionada con ella”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 253.

⁶⁰⁹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 327-8.

⁶¹⁰ *“La tendencia de los últimos treinta años se ha decantado por un rechazo del pulso básico; de ahí que la centralidad rítmica se haya evitado, o bien se haya confiado a la pura repetición de un diseño métrico”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 254.

⁶¹¹ *“Durante el siglo XIX la centralidad rítmica se establecía mediante la adopción de una indicación de compás que normalmente permanecía fija a lo largo de toda la composición. Los últimos treinta años han presenciado el deterioro de este sistema, en parte debido a una confusión fraseológica en lo que se refiere a los respectivos papeles del acento métrico y del acento de frase (ver apéndice II). La vieja indicación de compás cumplía una doble función y, a menudo, es ambigua. Por un lado servía como medio para mantener a los músicos juntos, y por otro, para marcar la recurrencia de pulso”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 327-8.

⁶¹² SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 328.

⁶¹³ *“La complejidad de la interpretación de conjunto que resulta de esta práctica es de lo más inaceptable y a menudo se traduce en una profunda falta de sutileza”*. Ibid.

El segundo de los sistemas (muy frecuentemente utilizado por Strawinsky)⁶¹⁴ consiste en repetir una figura rítmica fija y se nos presenta como “*un medio de composición fácil, pero no característico de la escritura orgánica*”.⁶¹⁵ Sin embargo en la regla número dos del procedimiento general Seeger no se muestra tan tajante.⁶¹⁶ suponemos que cabe entender una diferencia entre un ritmo característico (un ritmo digamos que homogéneo, con una sola figura rítmica) y la fórmula rítmica fija (en el modelo rítmico a repetir intervienen varias figuras rítmicas).

En definitiva, la propuesta de Seeger parte de un distanciamiento de los métodos convencionales para obtener centralidad rítmica. La realización última de este distanciamiento en la música apunta a una ruptura no sólo con las estructuras rítmicas tradicionales sino también del mismo concepto de metro.⁶¹⁷ En el capítulo XVI veremos como plantea posibles futuras aplicaciones del concepto de centralidad rítmica.

El último apartado del capítulo trata los procedimientos a seguir para aplicar la disonancia a la macroforma. “*Los mismos procedimientos técnicos que se utilizan a la hora de construir la frase a partir de neumas se pueden usar en la construcción del todo a partir de la frase (ver capítulo 7)*”.⁶¹⁸ Además de esta observación el autor aporta quince normas o consejos que nos servirán de guía. Acabamos de referirnos a la segunda de ellas que nos indica como conseguir centralidad rítmica; la primera nos da pautas para establecer la centralidad tonal: “*Es aconsejable escoger para el centro tonal una altura razonablemente cerca del RE central o, para un cambio, bastante cerca del centro del ámbito que la melodía vaya a recorrer. Parece posible que los centros*

⁶¹⁴ “Una estrategia utilizada frecuentemente en la música del siglo XX por compositores como Strawinsky y Bartók (...) conlleva el uso de relaciones motivicas o interválicas básicamente constantes para realzar el desplazamiento rítmico o métrico, creando una tensión temporal análoga a la del estiramiento melódico”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 503.

⁶¹⁵ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 328.

⁶¹⁶ “En la melodía disonante también se puede conseguir centralidad rítmica mediante la recurrencia de un ritmo característico, mediante una economía del detalle rítmico y por medio de un énfasis acertado en la continuidad rítmica”. Ibid.

⁶¹⁷ “Rítmicamente están muy cargadas pero desde el punto de vista del metro son débiles, haciendo así realidad el rechazo de Seeger a la “centralidad métrica”. Su sentido rítmico [de Crawford] es diferente de la regularidad motora del contrapunto neobarroco de Hindemith o de las estructuras de frase neoclásicas de Schoenberg. El movimiento podría ser descrito como “amétrico”. CRAWFORD, Richard, LOTT, Allen R. & OJA, Carol J. (eds.). Op. cit.; p. 413.

⁶¹⁸ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 326.

subordinados o dominantes estén situados a una tercera mayor superior o inferior en lugar de una quinta por encima o por debajo de la tónica. También cabe la posibilidad de que la sensible del superior se enfatice. Las sensibles de los inferiores deberían estar a distancia de un tono o de un salto; las sensibles de los superiores, tanto a distancia de un semitono, de un tono o de un salto".⁶¹⁹ En el tratado el autor no aporta un ejemplo en el que se materialicen estas indicaciones, sin embargo la realización de estas teorías han sido analizadas en base a la aplicación que Ruth Crawford hizo de ellas en alguna de sus obras. A pesar de que algunos teóricos han seguido el estudio de las obras de Crawford para profundizar en los principios técnicos que preconizaba Seeger, en nuestro estudio nos centramos exclusivamente en el análisis de su tratado y en las directrices que el propio Seeger nos transmitió a través de sus escritos.

A nivel de organización estrictamente formal tenemos las reglas 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10 y 11. La (3) nos insta a comenzar por composiciones a solo de reducidas dimensiones y a escribir respetando las características morfológicas de cada instrumento.⁶²⁰ En la (4) se regula a nivel teórico un aspecto que se ha hecho patente en la música contemporánea de la época: rompe con uno de los hábitos tradicionales al declarar innecesario que los finales tengan que atender a una sensación de conclusividad;⁶²¹ sin duda uno de los aspectos que caracterizan de manera sobresaliente a la música moderna. El autor nos recomienda evitar la forma seccional tradicional⁶²² (especialmente la tripartita)⁶²³ a favor de formas inspiradas en el lenguaje que denomina "forma de prosa"⁶²⁴ y "forma de verso"⁶²⁵ respectivamente (normas 6 y 7) en las que

⁶¹⁹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 328.

⁶²⁰ "*Pequeñas suites para los instrumentos de viento madera solos constituyen un buen vehículo para los primeros esfuerzos en escritura disonante*". SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 329.

⁶²¹ "*Los inicios y los finales pueden ser bruscos y no conclusivos*". Ibid.

⁶²² "*(6) Evítase la forma seccional. Evitar la forma tripartita a menos que sea de un tipo inusual tal como una primera o una tercera parte muy corta. Son posibles secciones de cuatro, cinco, seis y siete partes, pero el problema de obtener organización interna en ellas en realidad pertenece a un plan tan diferente de la visión ortodoxa de la forma musical que debería atenderse por separado*". Ibid.

⁶²³ "*Nos estamos apartando del tipo da capo o recapitulación de la forma ternaria*". SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 286.

⁶²⁴ "*(7) La música puede tener una forma comparable a la prosa, tal y como ocurre con mucha de la polifonía vocal del siglo XVI; o puede dividirse en secciones como la música de danza; o puede venir dada por lo que podría llamarse "forma de verso". La forma de prosa se adecua bien a la etérea 'cantilena' sostenuto (que debería ser muy buscada en la melodía disonante). Sin embargo, la forma de verso tal vez sea la más fácil sobre la que trabajar*". SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 329.

“se pueden mezclar muchas herramientas de asonancia musical y ritmo. Por ejemplo, un tono repetido, un intervalo característico, algún neuma particular o figura rítmica, una articulación o fraseo distintivo, puede volver a presentarse a intervalos simétricos al principio, en medio o al final de cada frase” (regla 8).⁶²⁶

Ya se ha dicho que es preferible una repetición modificada a la repetición exacta (regla 10), pero Seeger se inclina por otro tipo de repetición menos perceptible auditivamente como es la que nos ofrece el movimiento retrógrado, sobre todo aplicado a gran escala; en capítulos siguientes veremos ejemplos en que la segunda mitad del ejercicio consiste en una forma retrogradada de su primera mitad.⁶²⁷

Otro procedimiento repetitivo que también se admite son formas en ostinato como la passacaglia o la chacona,⁶²⁸ que asimismo admiten el siguiente tipo de modificación: *“El ostinato se puede modular cambiándole un tono a intervalos simétricos hasta que se origina un nuevo ostinato (del mismo modo puede llevarse a cabo una vuelta al original)”*;⁶²⁹ vemos que de esta manera también se destruiría el efecto de repetición exacta presente en un ostinato tradicional. La coherencia en el paso de un ostinato a otro es, como ya hemos visto en otros aspectos de la exposición seegeriana, una cuestión de proceso y no de objeto. En palabras de Straus: *“Los medios para llegar de un lugar a otro son siempre los mismos, pero los lugares cambian constantemente. El resultado es un movimiento en el que la superficie varía continuamente, pero la consistencia de las transformaciones garantiza la coherencia”*.⁶³⁰

⁶²⁵ *“La forma de verso se refleja más en la distribución física de la música sobre el papel pautado, por el hecho de que cada línea del poema musical se presenta generalmente en un solo pentagrama”*. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 54.

⁶²⁶ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 329.

⁶²⁷ *“(9) Cuanto más rigurosamente se mantenga el tejido disonante, mejor será el resultado por movimiento retrógrado. Se pueden interpretar secciones completas y composiciones enteras de atrás a adelante tanto en relación exacta como modificada. Esta es una manera de “repetir”*. Ibid.

⁶²⁸ *“(11) Aunque la forma tema y variaciones no se recomienda de momento, son posibles varias formas de ostinato (passacaglia, chaconne)”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 330.

⁶²⁹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 330-1.

⁶³⁰ STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 73.

El resto de normas muestran de qué manera el pensamiento multidimensional del compositor debe atender en especial a determinados aspectos. En la (5) nos recuerda lo importante que resulta que el compositor parta de una clara visión general de la obra para que de esta manera sepa “hacia dónde va”; *“lo mejor es que sepa muy bien si está utilizando una línea continua o discontinua y que lo está haciendo por un propósito establecido y no por una técnica defectuosa”*.⁶³¹ En la (12) nos advierte de los peligros que comporta una organización excesiva: demasiada variedad puede conducir a una monotonía indeseada. *“El tipo de organización óptimo es aquel que presta una atención similar a todos los recursos técnicos y que observa que todas sus interrelaciones estén debidamente atendidas”*.⁶³² Efectivamente, en este punto Seeger apunta a uno de los riesgos de su visión compositiva en base al organicismo: si bien la derivación progresiva a partir de un núcleo motivico es en principio un método lógico que nos permitirá conseguir unidad en la creación de una obra musical, no es fácil encontrar el punto de equilibrio para que esa unidad no se convierta en uniformidad acarreado un efecto de monotonía; y también se corre el riesgo del efecto contrario, es decir, que la desviación del modelo primigenio alcance un tratamiento tan exagerado que conlleve un grado de diferenciación en el que se pierda la coherencia.⁶³³

Otro de los elementos a determinar con antelación a la composición de la obra propiamente dicha es lo que el autor denomina “nivel dinámico” (norma 13) y que corresponde a un parámetro central por lo que a dinámica se refiere para cualquier composición. En definitiva, este nivel dinámico es la contrapartida, por lo que a centralidad se refiere, al tono o tonalidad como centro de alturas y por tanto, al igual que puede modularse de un centro tonal a otro, también se podrá modular de un nivel dinámico a otro.⁶³⁴ *“Asimismo, la velocidad básica debería tenerse en mente de manera*

⁶³¹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 329.

⁶³² SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 331.

⁶³³ *“La percepción de la forma depende en parte de la existencia de una relación equilibrada entre uniformidad y la diferenciación, la impresión de forma puede verse debilitada por la exageración o la intensificación de cualquiera de ambas fuerzas dentro del contexto de una obra musical dada. Desde ese punto de vista, la forma puede considerarse como un tipo de “medio” estilístico situado entre los extremos constituidos por la hiperdiferenciación caótica y la homogeneidad primordial. Así, mientras que una relación equilibrada (...) produce una impresión de modelos bien organizados, la diferenciación exagerada da lugar a modelos desorganizados, y la uniformidad intensificada a modelos no organizados”*. MEYER, Leonard B. *Emoción y significado en la música*. Op. cit.; p. 173.

⁶³⁴ *“(13) El nivel dinámico debería escogerse cuidadosamente en cada composición, y las desviaciones de ese nivel deberían hacerse con tanta previsión como la modulación tonal”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 331.

muy clara, y los acelerando, rallentando y rubato deberían calcularse de tal modo que las relaciones entre ellos y con las dinámicas, ritmos y alturas estén finamente equilibradas”.⁶³⁵ Finalmente la regla (15) nos habla de la importancia de planificar los acentos de manera equilibrada pues “Demasiados acentos o muy pocos o una distribución alborotada de ellos, es uno de los medios más rápidos para estropear una composición”.⁶³⁶

La importancia que se atribuye a la acentuación en todo el planteamiento teórico de Seeger hace que la convierta en una de sus características sobresalientes.⁶³⁷ Consciente de la falta de atención que la teoría tradicional ha prestado a esta función,⁶³⁸ el autor intercede en esta causa cuando dice: “la acentuación tendría que ocupar un primer año de estudio en todo curso de conservatorio bien planificado. En el viejo contrapunto severo recibía alguna atención pero con el debilitamiento de esta disciplina y su sustitución generalizada por la “armonía”, prácticamente se ha ignorado la parte que atañe al acento en la obra del compositor (esto, sumado al indudable carácter armónico de la práctica moderna de la acentuación)”.⁶³⁹

Aporta una breve composición monódica en forma de verso⁶⁴⁰ junto con un comentario analítico con los que pretende ejemplificar algunas de las medidas adoptadas anteriormente. En nuestra transcripción del manuscrito de Seeger (ejemplo S. 12) hemos rectificado lo que parece ser un error obvio en la distribución de la partitura (la quinta frase se segmenta hacia el pentagrama siguiente) ya que esta distribución visual de la partitura se supedita a la estructura en esta forma de verso, configurándose como su característica más idiosincrásica, y por tanto cada pentagrama contiene una

⁶³⁵ Ibid.

⁶³⁶ Ibid.

⁶³⁷ Además de las continuas referencias a lo largo de todo el *Manual de Contrapunto Disonante*, se dedica un apéndice completo a la acentuación (*Apéndice II*).

⁶³⁸ “Uno de los problemas más singulares que nos presenta la historia de la “teoría” de la música reside en el moderno abandono del estudio de la acentuación”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 383.

⁶³⁹ Ibid.

⁶⁴⁰ “La “forma métrica” era otro nombre para la “forma de verso”, un concepto que Crawford heredó de Seeger. (...) Las líneas poéticas se definen de diversas maneras y musicalmente se anotan a través de líneas divisorias simples y dobles que corresponden a las frases y a las oraciones. Se adopta un plan precompositivo para el verso y luego se lleva a cabo a través de varias posibilidades”. CRAWFORD, Richard, LOTT, Allen R. & OJA, Carol J. (eds.). Op. cit.; p. 408.

línea de la frase o del poema musical.⁶⁴¹ Las características formales del ejemplo del texto son las siguientes:⁶⁴²

- forma binaria:

1ª parte: 7-5-7

2ª parte: 9-11-9

(las cifras corresponden al número de negras (unidad de tiempo o pulsos métricos) de cada una de las frases)

Se confirma la consonancia formal (de la estructura global) en función de las dimensiones de los distintos segmentos que la constituyen:

1ª parte: X/ Y/ X

2ª parte: Y+4/X+4/Y+4

- rimas:⁶⁴³

- las tres frases de la 1ª parte terminan con un salto descendente hacia el *Sib*;⁶⁴⁴

- el neuma inicial (3ªM- 3ªm- 2ªM) se repite en el compás 6 por retrogradación (2ªM- 3ªm- 3ªM). (Este neuma servirá de punto de partida para elaborar el comienzo de las tres frases de la 2ª parte);

⁶⁴¹ Queremos destacar que el presente ejemplo guarda una extraordinaria semejanza con las *Diaphonic Suite n° 1* y *n° 2* de Ruth Crawford Seeger. Este tipo de sistema de notación que utiliza dobles barras y rimas musicales para delinear las frases, caracteriza dos de las pocas composiciones de Seeger que se conservan: *The Letter* y *Psalm 137*, ambas para voz sola. Estas obras se publicaron en *New Music 26/3*, y en el mismo número se publicaba también la *Diaphonic Suite n° 1* de Crawford.

⁶⁴² “La forma de verso articula en parte el proceso melódico pero no lo constriñe completamente. De esta manera hay que entender que la forma de verso proporciona un contorno formal, pero no excluye otras interpretaciones”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 56.

⁶⁴³ La rima musical “se puede llevar a cabo en otras partes de la frase aparte del final; en particular al principio de la línea”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 286.

⁶⁴⁴ “La rima interna se ve reforzada no sólo a través de intervalos idénticos, sino mediante repeticiones de alturas”. CRAWFORD, Richard, LOTT, Allen R. & OJA, Carol J. (eds.). Op. cit.; pp. 408-9.

- las tres frases de la 2ª parte empiezan con las notas RE#-RE-MI (2ªm- 2ªM-3ªm) y son respectivamente y por orden de aparición una versión tonalmente disminuida del neuma del compás 6 (en el compás 9), su versión rítmicamente aumentada (compás 16) y la versión rítmicamente disminuida del anterior (compás 25);

- En el segundo compás de la tercera frase aparece una inversión rítmica del segundo compás de la primera;

- “El material del compás 4 (*legato*) se utiliza para elaborar los pasajes en *staccato* que empiezan en los compases 10 y 17 respectivamente: en el primer caso por movimiento directo, en el último por movimiento contrario”;⁶⁴⁵

- “El material del compás 14 se utiliza de nuevo en los compases 20, 21 y 27”;⁶⁴⁶

- centro tonal:

1ª parte: RE- S**I**b centrales

2ª parte: RE (ornamentado)- L**A**b

(un ejemplo de descentralización más o menos estudiada por lo que al tono se refiere). Si el S**I**b central sonara de nuevo después del L**A**b final (el S**I**b una octava más agudo) podría percibirse claramente como el centro tonal de la pieza.⁶⁴⁷

- simetría:

eje de simetría: L**A**b

2ª mayor ascendente: S**I**b

2ª mayor descendente: F**A**# (compás 24); importante nota final de la penúltima frase.

⁶⁴⁵ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 331.

⁶⁴⁶ Ibid.

⁶⁴⁷ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 331-2.

EJEMPLO S.12:⁶⁴⁸

EXPLICACIÓN DE LA NOTACIÓN PARA LOS COMPASES 10-12

EXPLICACIÓN DE LA NOTACIÓN PARA LOS COMPASES 17-22

Tras estudiar la melodía, Seeger dedicará dos capítulos a texturas polifónicas: el contrapunto a dos voces (capítulo XIV) y el contrapunto a tres voces (capítulo XVII) respectivamente (que abordaremos en su debido momento). El neuma sigue siendo el material de construcción básico de la melodía pero ahí estudia más detalladamente las

⁶⁴⁸ Ejemplo 133 de *TENM* (“Posibilidades de disonancia y consonancia en la composición orgánica”)

técnicas específicas de desarrollo de los neumas para que generen frases y la combinación de las frases en las texturas polifónicas. Seeger muestra siempre tanto interés en el ritmo como en la altura.

El capítulo XIII (Órdenes Acórdicos⁶⁴⁹ y Especies) se estructura en los siguientes apartados:

- Órdenes acórdicos⁶⁵⁰
- Especies
- Procedimiento general

Uno de los objetivos del planteamiento teórico de este autor es tratar de enmendar el error de la teoría tradicional al no diferenciar entre el tratamiento horizontal y vertical del material musical: *“la teoría armónica ortodoxa no ha hecho distinción entre las relaciones melódicas y acórdicas de los intervalos, sin embargo, la práctica musical sí la ha hecho siempre, y la práctica musical de los próximos diez años puede consolidarse mediante una diferenciación teórica de este tipo más formal”*.⁶⁵¹ El énfasis en el aspecto vertical ha conducido a una única clasificación de los intervalos en función de su consonancia y disonancia. Esta premisa fundamental junto con la observación de que en la práctica, sí se ha valorado de distinta manera la consonancia y disonancia en los intervalos verticales u horizontales,⁶⁵² le lleva a establecer una doble clasificación para los intervalos dependiendo de si son melódicos o

⁶⁴⁹ Recordemos que por “acórdico” hay que entender “vertical”.

⁶⁵⁰ *“Sin embargo, las dificultades se acumulaban en relación directa con el número de voces empleado; una aplicación consecuente de las reglas conducía a una creciente dependencia en texturas homofónicas en lugar de polifónicas. La solución a este problema llegó con el reconocimiento de que el ritmo, al igual que la altura, tenía que ser tratado de una manera sistemáticamente disonante, tanto horizontal como verticalmente. De hecho, Seeger opinaba que la habilidad para disonar rítmicamente una línea melódica individual era un prerrequisito esencial para la escritura satisfactoria de contrapunto disonante e identificó varias prácticas a través de las cuales este ideal podría verse realizado. Esto incluía la aplicación de la disonancia rítmica sucesiva (horizontal) en una línea individual, la aplicación de la disonancia rítmica simultánea (vertical) entre líneas y también lo que él denominaba las tres especies de contrapunto disonante. Así desde el punto de vista rítmico, además del interválico, se desalentaba la aparición sucesiva de fórmulas idénticas –la regularidad de aturas, intervalos o ritmos debilitaba el efecto disonante requerido”*. NICHOLLS, David. *American Experimental Music 1890-1940*, Op. cit.; p. 91.

⁶⁵¹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 230.

⁶⁵² *“En su aspecto melódico, consonancia y disonancia presentan un aspecto un tanto diferente que en el acórdico”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 215.

acórdicos.⁶⁵³ Dicha clasificación aparece no en el Manual sino en la primera parte de “TENM”.⁶⁵⁴

Siguiendo su pauta habitual, Seeger pretende hacer hincapié en el aspecto más desatendido: el rítmico.⁶⁵⁵ De este modo, más que el aspecto armónico tonal, que al fin y al cabo es el que ha tratado de sistematizar la armonía tradicional y, probablemente como consecuencia de ello, ha sido el más evolucionado; se centrará sobre todo en la armonía rítmica que ha sido la gran olvidada de los últimos mil años.⁶⁵⁶

De esta manera, el autor considera que uno de los principios para que el contrapunto disonante adquiera la consideración de técnica del arte es “*el reconocimiento de la armonía rítmica como una categoría al mismo nivel que la armonía tonal. Debemos distinguir el intervalo y el acorde rítmicos y clasificar las consonancias y disonancias rítmicas. Esto provoca el abandono de las cinco especies del viejo contrapunto. Las estructuras rítmicas del viejo contrapunto resultan apropiadas para un sistema tonal predominantemente consonante*”.⁶⁵⁷

Enlazando con el capítulo XI en el que nos había presentado los órdenes melódicos, aquí trataremos los órdenes acórdicos. Ambos regulan la disonancia rítmica desde dos diferentes dimensiones: los melódicos reglan la disonancia rítmica en la línea individual como se ha visto, y los acórdicos ordenarán la aplicación de este tipo de disonancia en la conjunción de dos líneas melódicas. Por tanto, habrá que empezar a tratar los intervalos que forman en vertical estas dos melodías que en definitiva, se trata del foco principal de atención del contrapunto tradicional. Cuando esos intervalos en

⁶⁵³ “Es necesario distinguir claramente entre el uso melódico (horizontal) y acórdico (vertical) de los intervalos tanto tonales como rítmicos. De esta manera una segunda menor es mucho más consonante melódica que acórdicamente”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 27.

⁶⁵⁴ Ver Capítulo VI. Armonía: Tonal y Rítmica en el Apéndice 3 del Tomo II.

⁶⁵⁵ “Su tendencia en la parte I, a dedicar tanto tiempo a los asuntos del ritmo y el metro como a la altura indica un deseo preceptivo para inculcar una nueva sensibilidad al tiempo musical”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 122.

⁶⁵⁶ “Para los antiguos griegos la organización del sistema tonal y la del sistema rítmico eran igualmente importantes (el tonal, femenino; el rítmico, masculino). Durante los últimos mil años parece que ha sido fácil hablar del tonal, pero difícil del rítmico”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 243.

⁶⁵⁷ SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 26.

vertical ocupen lugares destacados, sobresalientes a la percepción, se optará por disonancias,⁶⁵⁸ sometiendo los intervalos consonantes a un estricto control para que su aparición no infrinja el discurso disonante. Vemos por tanto, que una vez estudiada la construcción de la línea melódica individual, en este capítulo el autor inicia sus observaciones para la escritura de composiciones a dos voces: *“En el contrapunto disonante a dos voces debe prestarse la misma atención a la disonancia melódica (horizontal), tanto tonal como rítmica de cada línea, como a la disonancia acórdica (vertical), también en ambos aspectos, tonal y rítmico. Existen tres órdenes acórdicos en los que se pueden combinar las dos melodías:*

O.A.1. Los pulsos métricos coinciden, los acentos varían (ej. 134)

O.A.2. Los acentos coinciden, los pulsos métricos no acentuados varían (ej. 135)

O.A.3. Ninguno coincide (ej. 136)⁶⁵⁹

Estos órdenes acórdicos atienden a la disonancia rítmica desde el punto de vista vertical.⁶⁶⁰ El primero de ellos no deja de ser un contrapunto nota contra nota en el que la disonancia se consigue a través de los acentos⁶⁶¹ (o sea, que en este caso la acentuación actuaría como el único agente “disonador”):

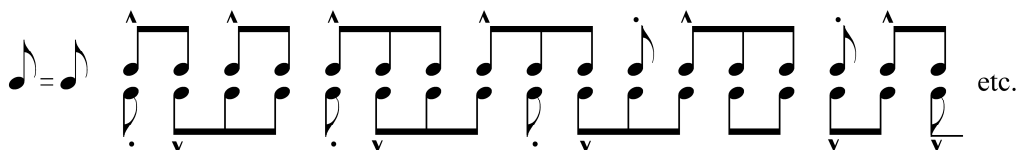
⁶⁵⁸ “Cuando ambas melodías se están moviendo, manteniendo un alto grado de independencia rítmica la una de la otra, uno no es plenamente consciente de los intervalos que se forman entre ellas. Cuando ambas melodías sostienen notas al mismo tiempo, y el oyente puede atender a los intervalos armónicos, esos intervalos tienden a ser los tradicionalmente disonantes, particularmente novenas menores y séptimas mayores”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 86.

⁶⁵⁹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 333.

⁶⁶⁰ “Rítmicamente hablando, la composición moderna todavía está en la situación en que se hallaba tonalmente en los tiempos de Hucbaldo, es decir, sólo emplea combinaciones (ratios) contenidas en la serie 1:2:4:8:16 etc. y por otro lado, de la serie 1:3:6:9:12 etc. (siendo 1:5, 1:7, 1:10 muy excepcionales)”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; pp. 26-7.

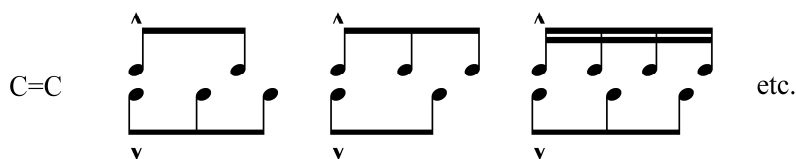
⁶⁶¹ “El acento es uno de los medios a través de los que se establece la proporción. Puede ser regular, como el pulso, el paso o movimiento; o puede ser irregular. (...)En líneas generales, se puede llamar consonante a la recurrencia regular del acento (melódico) y a la coincidencia de acento (acórdico). Se puede definir como disonante la acentuación cruzada y la acentuación de la frase de una manera diferente a las implicaciones de un metro regular”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 216-7.

EJEMPLO S.13:⁶⁶²



En el segundo aparecen polirritmos que podríamos denominar simples⁶⁶³ (dos contra tres, tres contra cuatro, etc), puesto que quedan unificados bajo una recurrencia de acentos que facilita la interpretación y la sensación de metro:

EJEMPLO S.14:⁶⁶⁴



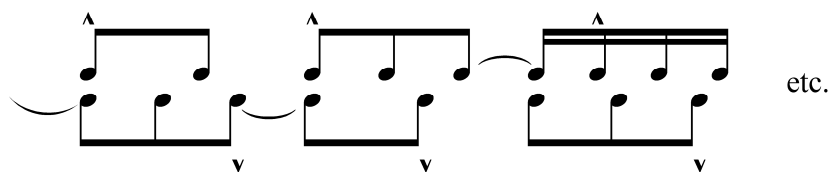
La dificultad que representa el tercer orden se debe a que, al no coincidir ni los acentos ni los pulsos, se pierde cualquier tipo de regularidad rítmico-métrica y por tanto su interpretación raya lo imposible:

⁶⁶² Ejemplo 134 de *TENM* (“Orden acórdico 1: los pulsos métricos coinciden, los acentos varían”)

⁶⁶³ “La clasificación de los intervalos rítmicos en su sonoridad acórdica (vertical) se puede acordar en términos de suaves, medios y fuertes, empezando por 2/3 y escalonándolos hasta algunos como 4/7, pero nunca incluyendo otros números como numeradores que no sean 1, 2, 3 y 4. La interpretación de éstos con la adecuada exactitud en cualquier tempo, con rubato, acelerando y rallentando, es algo que cabe esperar de todo buen músico, con un poco de práctica. Intervalos como 5/6, 5/7, 6/7, etc. sólo se pueden pedir en tempos rápidos o moderadamente rápidos, al menos por ahora”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 27.

⁶⁶⁴ Ejemplo 135 de *TENM* (“Orden acórdico 2: los acentos coinciden, los pulsos métricos no acentuados varían”)

EJEMPLO S.15:⁶⁶⁵



(En este punto Seeger revela el enigmático “orden melódico 4” que había insinuado en el capítulo XI. Observamos que por una parte cabría hablar más de orden acórdico que melódico pues como se deduce del ejemplo, se establece una relación simultánea entre dos líneas. Por otro lado, nos parece una elaboración que bien podría englobarse en el orden acórdico 3).

Resulta interesante la indicación que el autor hace (suponemos que a instancias de la dificultad que estos órdenes presentan), para que se designe una de las dos líneas como la dirigente, la línea principal que guía el discurso, aunque esta función no tenga por qué llevarla a cabo la misma línea en todo momento sino que puede ir cambiando de una voz a la otra.⁶⁶⁶ Como en otras ocasiones Seeger muestra su preocupación para que la interpretación se desarrolle sin dificultades y con resultados óptimos. Es por ello que reconoce que las combinaciones más complejas de polirritmos suelen interpretarse de manera no estricta en tempos moderadamente rápidos.⁶⁶⁷ Aquí lo importante es el resultado a nivel perceptivo y en estos casos la exactitud métrica, además de rozar lo imposible, no hace que el efecto final varíe.

⁶⁶⁵ Ejemplo 136 de *TENM* (“Orden acórdico 3: ni los pulsos métricos ni los acentos coinciden”)

⁶⁶⁶ “una de las dos líneas debe guiar. Esta guía (marcada como “dux” o “principal”) puede cambiar de una a otra línea en el transcurso de la composición, pero este recurso se utilizará con moderación excepto cuando haya un director”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 334-5.

⁶⁶⁷ “La proporción, por otro lado, es altamente elaborada en la mínima extensión; pero comparada con la elaboración de la altura, su articulación es bastante primitiva, ligada como está a los poderes del 2, con el ½ de aumentación por medio del puntillo, pero sin la disminución. Los ritmos de 2 contra 3, 3 contra 2, 3 contra 4, 4 contra 3 e intervalos rítmicos más complejos (polirritmos) deben utilizarse de manera independiente o superpuesta sobre el sistema del ‘poder del 2’ y debido a la tosquedad de la notación, no se practican mucho excepto en tiempos rápidos, en los que sus características peculiares se ven oscurecidas”. SEEGER, Charles. “On the Moods of a Music-Logic”, Op. cit.; pp. 250.

Una vez establecidos estos diferentes tipos de combinaciones rítmicas verticales, el autor nos presenta las combinaciones tonales verticales que se consideran disonancias acórdicas:

Disonancias perfectas:

2ª menor

7ª Mayor

9ª menor

14ª Mayor

16ª menor

Disonancias imperfectas:

2ª Mayor

7ª menor

9ª Mayor

14ª menor

16ª Mayor

Tritono (aislado, el tritono es prácticamente consonante)⁶⁶⁸

pero las relega a un segundo plano porque “*El contrapunto disonante depende tanto de la disonancia melódica, que la disonancia acórdica es mucho menos importante que en el viejo contrapunto diatónico*”;⁶⁶⁹ o sea, que en una comparativa del contrapunto disonante con el contrapunto diatónico escolástico tenemos que:

- 1) La línea melódica asume una importancia aún mayor en el primero que en el segundo (por supuesto no queremos dar a entender que no la tuviera en el contrapunto escolástico sino que en el que nos ocupa, la melodía cobra un valor aún más destacado debido fundamentalmente a su emancipación de los condicionantes verticales),

⁶⁶⁸ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 335-6.

⁶⁶⁹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 335.

- 2) En íntima conexión con el punto (1), el contrapunto disonante no está condicionado en última instancia a una valoración interválica en vertical como sí lo estaba el contrapunto escolástico (no decimos que no se establezcan unos requisitos en cuanto al modo y tipo de intervalos a utilizar en vertical, sino que en la polifonía resultante ese elemento no resulta primordial y distintivo de este contrapunto como sí lo era del contrapunto escolástico),

- 3) Parece que esa disonancia acórdica (en vertical) se establece sobre todo en base a la disonancia rítmica puesto que como veremos, las tres especies del contrapunto disonante pretenden ser una antítesis (llámesele oposición, antagonismo o contradicción) tanto rítmica como tonal de las tradicionales cinco especies del contrapunto escolástico (no podemos establecer un porcentaje en el grado de importancia de ambos parámetros⁶⁷⁰ pero lo cierto es que Seeger pretende equilibrarlos y con ello establece una diferencia esencial entre su planteamiento teórico y el del resto de los tratados que aquí estudiamos o de los que tenemos conocimiento).

Como acabamos de anticipar se nos presentan tres especies para el contrapunto disonante que, de la misma manera que ocurría en el contrapunto tradicional, se generan en base a las relaciones rítmicas entre las dos líneas contrapuntísticas. La diferencia fundamental con el contrapunto escolástico es que en este último las especies se establecían en base a proporciones matemáticas simples (números enteros);⁶⁷¹ por ejemplo, la primera especie (nota contra nota) 1:1, segunda especie 2:1, tercera especie 4:1, etc. Seeger denomina a estas proporciones “consonancias rítmicas”,⁶⁷² y las

⁶⁷⁰ A continuación, en la regla (2) de “procedimiento general” se comprobará que la intención del autor es otorgarles la misma importancia.

⁶⁷¹ “La división normal de la unidad en la serie: mitad, cuarto, octavo y dieciseisavo y su similar prolongación mediante el puntillo nos ha obligado a considerar todas las demás divisiones (tresillo, quintillo, etc.) como menos fundamentales, cuando en realidad no lo son”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 216.

⁶⁷² Ver ejemplo 4 de la parte I de *TENM*. “Intervalos como los del ejemplo 4 del capítulo 4 (es decir, un pulso métrico contra algún número entero de pulsos métricos) se pueden clasificar como consonantes. En los ejemplos 53 y 54 se muestran aquellos intervalos con una ratio entre dos números enteros en la que, cuando se simplifica, ninguno de los dos números es 1”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 258-9.

contrapone a las “disonancias rítmicas”⁶⁷³ que constituyen la base sobre la que edificar el contrapunto disonante. Así pues, en las especies del contrapunto disonante no aparece una proporción matemática⁶⁷⁴ simple entre los valores rítmicos de una y otra línea sino que su proporción viene representada por un quebrado cuya división genera un número fraccionario (es decir, al simplificar el quebrado, ninguno de los dos números es 1).⁶⁷⁵ Traducido al efecto rítmico que esto supone, estas fracciones significan la repartición de una unidad de valor “X” de una de las líneas entre diferentes valores “Y” de la segunda. Así por ejemplo en un ritmo de dos contra tres corcheas tenemos que cada una de las dos corcheas (valor “X”) de la primera línea se reparte entre dos de las tres corcheas de la segunda. Éste es uno de los casos que se contemplan en la primera especie del contrapunto disonante de Seeger porque a un valor “X” corresponden dos “Y”, por eso esta primera especie se llama “bidireccional” (o de doble dirección). Si en lugar de repartirse entre dos, encontramos un valor “X” que se reparte entre tres “Y” estaremos ante un ritmo que pertenece a la segunda especie seegeriana, denominada “tridireccional”. Por último en la tercera especie (“tetradireccional”, de cuatro o más direcciones) se contemplan todas las demás posibilidades.

Estos son los ejemplos que el autor nos presenta para cada una de las especies:

⁶⁷³ “En general, durante los últimos tres siglos nuestro arte musical se ha conformado con una práctica proporcional relativamente consonante. La mayoría de las relaciones (intervalos) han sido del tipo: una unidad contra algún número entero de unidades. Éstas pueden denominarse consonancias rítmicas (ej. 4). Son comparables con la relación que se establece en la serie armónica tonal entre la fundamental y cualquiera de sus parciales. El tipo de relación surgida entre parcial y parcial que no se simplifica a la consonancia (como sí lo hace 2:4, que se simplifica a 1:2) se puede denominar disonante (ej. 5)”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 215.

⁶⁷⁴ “La explicación de Seeger, como la de Cowell y la de Arnold Schoenberg, pertenece a una larga tradición teórica que se remonta a los antiguos griegos, que confía en ratios matemáticas para explicar la práctica musical (...) su modelo no contiene un estudio detallado de las prácticas rítmicas previas. Si quiere invertir las manidas fórmulas de los compositores del siglo XIX, debe explicar primero qué fórmulas exactamente eran ésas. Aquí parece más interesado en generar nuevos diseños de duraciones y nuevas maneras de organizar los diseños tradicionales que en desarrollar exhaustivamente herramientas descriptivas”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; pp. 135-6.

⁶⁷⁵ “Cuando las melodías se combinan, Crawford prefiere mantenerlas rítmicamente independientes. Casi nunca atacan al mismo tiempo. Tenderán a evitar ratios de valores rítmicos simples o, según la terminología de Seeger, “consonantes”. El contrapunto nota contra nota es extremadamente excepcional y las 2:3, 3:1 y 4:1 sólo un tanto poco menos”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 124.

EJEMPLO S.16:⁶⁷⁶

Diagram 1: $\frac{2}{3} \frac{3}{2}$ with a bracket over the top notes and a bracket under the bottom notes.

Diagram 2: $\frac{3}{4} \frac{4}{3}$ with a bracket labeled '3' over the top notes.

Diagram 3: $\frac{2}{5} \left(\frac{5}{2} \right)$ with a bracket labeled '2' over the top notes and a bracket labeled '5' under the bottom notes.

Diagram 4: $\frac{3}{5} \left(\frac{5}{3} \right)$ with a bracket labeled '5' under the bottom notes.

Diagram 5: $\frac{3}{7} \left(\frac{7}{3} \right)$ with a bracket labeled '7' under the bottom notes.

Diagram 6: $\frac{4}{5} \left(\frac{5}{4} \right)$ with a bracket over the top notes and a bracket under the bottom notes.

EJEMPLO S.17:⁶⁷⁷

Diagram 1: $\frac{3}{5}$ with a bracket over the top notes.

Diagram 2: $\frac{4}{3} \frac{3}{4}$ with a bracket over the top notes.

Diagram 3: $\frac{3}{7}$ with a bracket over the top notes.

Diagram 4: $\frac{3}{8}$ with a bracket over the top notes.

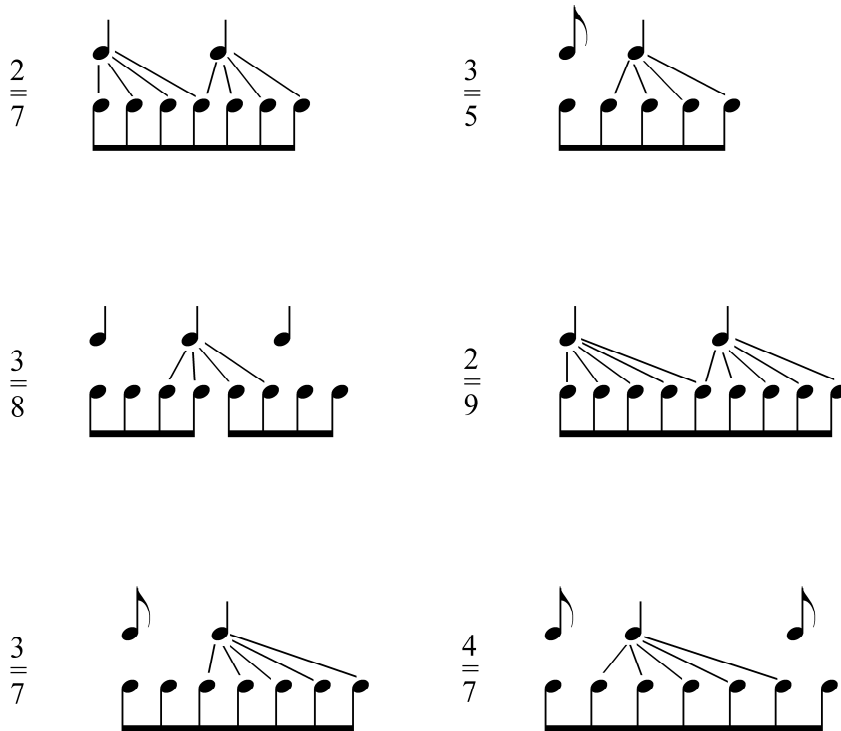
Diagram 5: $\frac{4}{7}$ with a bracket over the top notes.

Diagram 6: $\frac{4}{9}$ with a bracket over the top notes.

⁶⁷⁶ Ejemplo 139 de *TENM* (“Especies del contrapunto disonante: bidireccional”)

⁶⁷⁷ Ejemplo 140 de *TENM* (“Especies del contrapunto disonante: tridireccional”)

EJEMPLO S.18:⁶⁷⁸



Si quisiéramos adentrarnos en un análisis a nivel matemático buscando un elemento que nos sirviera de guía a la hora de catalogar cualquier combinación rítmica como perteneciente a la primera, segunda o tercera especie y obviando que se trataría de una distribución de valores recíprocamente equidistante, lo cual no siempre ocurre en la música, podríamos llegar a las siguientes generalizaciones:

- 1) son de primera especie (bidireccional) aquellos pares de ritmos cuyo quebrado representativo da un número fraccionario no superior a $1'5$ (éste inclusive); tal es el caso de $3:2$, $4:3$, $5:4$.
- 2) Los de segunda especie (tridireccional) son relaciones que dan entre el $1'5$ anterior y el $2'5$ (este último inclusive); $5:2$, $5:3$, $7:3$, $7:4$, $9:4$. Alguno de

⁶⁷⁸ Ejemplo 141 de *TENM* (“Especies del contrapunto disonante: tetradireccional (o más)”)

estos polirritmos contiene factores bidireccionales y tridireccionales al mismo tiempo (por ejemplo; 5:3 ó 7:4) pero se consideran de segunda especie mientras aparezca una sola combinación tridireccional.

- 3) La tercera especie (tetradireccional) abarca desde el 2'5 hasta el 3'5 (este último inclusive); tal es el caso de 8:3, 7:2.
- 4) Si en lugar de tetradireccional se producen “más direcciones”, ya puede deducirse la proporción matemática con lo anteriormente expuesto. Por ejemplo, de cinco direcciones abarcará desde el 3'5 anterior hasta el 4'5. De hecho uno de los ejemplos expuestos es de este tipo: la relación 9:2. En cualquier caso a partir de cuatro, todos pertenecen a la tercera especie.

Sin embargo este análisis matemático no abarca todas las posibilidades musicales puesto que supone distribuciones equitativas de los valores. Las otras posibilidades no son susceptibles de una sistematización semejante a la anterior debido a su diversidad. Son ejemplos de esto último: el 2:5, 3:5 y 3:7 del ejemplo S. 16; el 4:3 del ejemplo S. 17; y el 3:5, 3:7 y 4:7 del ejemplo S. 18.

Aunque veíamos como efectivamente el primer orden acórdico encontraba su correlación con la primera especie del contrapunto tradicional, las especies de Seeger difieren de las tradicionales precisamente porque en las primeras, las ratios rítmicas son simples mientras que en las de Seeger son compuestas, es decir, no dan números enteros.

Nos ha resultado llamativo observar que los teóricos consultados que se adentran en el aspecto técnico del contrapunto seegeriano a través de la música de Ruth Crawford apuntan a una inversión de las especies tradicionales de Fux: en la primera especie – nota contra nota- todo serían disonancias, en la segunda especie podrían aparecer las consonancias pero ocupando lugares rítmicamente débiles y siguiendo un tratamiento de

preparación y resolución inverso, es decir, por salto en lugar de por grados conjuntos;⁶⁷⁹ y así sucesivamente con el resto de las especies fuxianas. Es cierto que esta aplicación puede sobreentenderse en base a los argumentos que el propio Seeger expresa en su artículo “On Dissonant Counterpoint”, especialmente cuando dice: *“Al principio el Contrapunto Disonante (...) se basaba en la percepción de una diferencia, (...) entre consonancia y disonancia. La octava, la quinta, la cuarta, las terceras y las sextas se consideraban consonantes, y el tritono, las segundas, las séptimas y las novenas, disonantes. Las especies eran como en el viejo contrapunto. El cambio fundamental consistía en el establecimiento de la disonancia, en lugar de la consonancia, como la norma. De este modo, en la primera especie a dos voces no se permitía ninguna consonancia, y a partir de la segunda en adelante era la consonancia la que tenía que prepararse y resolverse. El procedimiento seguido (por salto más que por grados conjuntos) diferenciaba satisfactoriamente el resultado de su prototipo”*.⁶⁸⁰

Pero no es menos cierto que hay una diferencia, ya demostrada en este estudio, entre lo que se apunta en el artículo “On Dissonant Counterpoint” y la exposición técnico-teórica que hace Seeger de sus especies en este “Manual de Contrapunto Disonante”. No hemos hallado ningún teórico que profundice en esta última exposición aquí analizada en la que se configuran tres especies para el contrapunto seegeriano (en lugar de adoptar las cinco fuxianas y hacer en ellas una inversión interválica), en parte porque el artículo “On Dissonant Counterpoint” fue durante mucho tiempo el único material publicado al respecto,⁶⁸¹ y en parte porque con frecuencia los estudiosos se han centrado en el tratamiento del parámetro altura (la disonancia tonal, si seguimos la nomenclatura de Seeger).⁶⁸² Para ejemplificar lo que estamos diciendo, ofrecemos la siguiente sinopsis explicativa que Nicholls hace de las especies seegerianas:

⁶⁷⁹ “En la segunda especie, rítmicamente dos contra una, las consonancias podían ser introducidas pero sólo en los tiempos débiles y sólo si se abordaban y se dejaban por salto. La idea es construir una música que volviera del revés la relación tradicional entre consonancia y disonancia. Ahora los intervalos disonantes serían los estables y estructurales, mientras que las consonancias sólo podrían introducirse bajo condiciones especiales”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 86.

⁶⁸⁰ SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; pp. 25-6.

⁶⁸¹ Es el caso por ejemplo de NICHOLLS, David. *American Experimental Music 1890-1940*, Op. cit.

⁶⁸² Es el caso de BURKETT Lyn E. T. Op. cit.

“Al principio, se conservaron las viejas especies rítmicas; por lo que a altura se refiere, la octava, la quinta, la cuarta, las terceras y las sextas se mantenían como consonantes, y el tritono, las segundas, las séptimas y las novenas como disonantes. La novedad radicaba en el principio que establecía la disonancia más que la consonancia como la norma. Así, en la Primera especie de contrapunto (ejemplo 3.1) no se permitía ninguna consonancia entre las dos partes; aún más, las propias melodías estaban constituidas por los principales intervalos disonantes. Si se utilizaba cualquier intervalo consonante, se le aplicaba inmediatamente la disonancia (i.e. era contrarrestado mediante la introducción de una altura relacionada disonantemente a una de las alturas “consonantes”). En otras especies, las consonancias tenían que prepararse y resolverse mediante disonancias, preferentemente por salto más que por movimiento por grados conjuntos (ejemplo 3.2).

Ejemplo 3.1: Primera especie de contrapunto disonante

Intervalos melódicos		D	D	d	D	D	c*	D
Intervalos armónicos		D	d	d	D	D	d	D
Intervalos melódicos		d	D	d	D	d	D	D

* la consonancia se contrarresta (o neutraliza) con la siguiente disonancia melódica

Ejemplo 3.2: Segunda especie de contrapunto disonante (con una intrusión de la cuarta especie)

The image shows a musical score with two staves. The upper staff contains the notes d, D, C, and a dotted D. The lower staff contains the notes D, D, D, D, and a circled C with an arrow pointing to D. A bracket with an asterisk (*) spans the dotted D in the upper staff and the circled C in the lower staff. There is also a dashed line connecting the dotted D in the upper staff to the circled C in the lower staff.

* la consonancia armónica se prepara por salto a la disonancia, y se resuelve por salto a una altura disonante que también contrarresta (o neutraliza) ambos componentes del intervalo melódico consonante anterior.

Aparte de estas consideraciones puramente interválicas, también se pensaba que la repetición melódica de cualquier altura (o de la sonoridad de su octava) resultaba insatisfactoria a menos que las dos apariciones estuvieran separadas por lo menos por cinco otras alturas. En la práctica a menudo esto significaba que habría ocho o más alturas interponiéndose, lo que daba como resultado la creación de una línea densamente cromática. Las únicas excepciones a esto eran el uso de un tono pivote y la aparición esporádica de alturas individuales reiteradas (o ritmificadas), aunque Seeger criticaba el uso estereotipado de esto último”.⁶⁸³

Constatamos pues, que no hace ninguna referencia a las tres nuevas especies rítmicamente disonantes que aparecen en el Manual de contrapunto de Seeger y que han sido aquí estudiadas.

Bajo nuestro punto de vista, el enfoque rítmico es el verdaderamente revelador e innovador. Y su innovación no radica en el incremento de la complejidad rítmica en el

⁶⁸³ NICHOLLS, David. *American Experimental Music 1890-1940*, Op. cit.; pp. 90-1.

discurso propuesto, factor que caracteriza buena parte de la música del periodo, sino que es novedoso el tratamiento sistemático en sí mismo al presentarse en el contexto de un método destinado a la enseñanza de la composición y es avanzado por cuanto a que en él radica el germen de una futura expansión y evolución rítmica que se vería culminada en la segunda década del siglo XX con las texturas de masas y la multipolifonía tantas veces ejemplificada en algunas de las obras más reconocidas de György Ligeti.

Pasamos al apartado de “procedimiento general” en el que como de costumbre, Seeger nos da una serie de directrices enumeradas del 1 al 13. Las tres primeras normas sirven a modo de resumen: en la primera insiste en que preservemos una concepción neumática de la música, es decir que veamos las líneas como una sucesión de neumas y no como una sucesión de tonos;⁶⁸⁴ la segunda nos confirma, como anticipábamos antes, que “*La disonancia melódica y la disonancia arcódica son importantes por igual, tanto tonal como rítmicamente*”;⁶⁸⁵ y la tercera nos recuerda que nos encontramos ante un sistema que pretende invertir los valores de consonancia y disonancia, es decir, en un contexto disonante, tratamos de introducir un número no prefijado de consonancias en base a un procedimiento que permita mantener el complejo disonante general, y para ello utilizaremos el dispositivo de preparación y resolución pero aplicado aquí a la consonancia lo cual significa “*disonar la consonancia*”.⁶⁸⁶

Junto con estas tres, las normas 11 y 12 quedan agrupadas en cuanto a que conforman características generales del contrapunto disonante. Dice la (11): “*El contrapunto disonante más típico es aquél en que no hay coincidencia de pulsos métricos*”.⁶⁸⁷ Hay que puntualizar que no sólo es su forma más típica sino también ideal (en extremos podríamos llamarla utópica), pues la no coincidencia de pulsos genera, además de una dificultad extralimitada en la interpretación (por la que Seeger ha mostrado una especial preocupación a lo largo de todo este tratado), un complejo

⁶⁸⁴ “(1) En la medida de lo posible, las líneas se deberían considerar en su carácter de neuma, es decir, no como el engarce de un tono tras otro sino como la conjunción de los grupos de tonos de una línea frente a los grupos de tonos de la otra (“contorno contra contorno”). SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 338.

⁶⁸⁵ Ibid.

⁶⁸⁶ El autor nos dice que “Desde el punto de vista melódico la mejor manera de hacerlo es por salto”. Ibid.

⁶⁸⁷ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 340.

musical resultante arrítmico si se utiliza esta pauta de manera constante haciéndose extensiva para toda la composición. Pensamos sin embargo, que Seeger no pretende hacer referencia a este punto extremo, apoyándonos en la constante preocupación que muestra a lo largo del tratado por la interpretación práctica y por la resultante auditiva de la partitura.⁶⁸⁸ Con frecuencia Seeger apunta a lo que pueden considerarse extremos desde el punto de vista teórico en base a su filosofía de establecer equilibrios, sin considerarlos un fin en sí mismos sino más bien, un medio a través de cuyo ejercicio podremos hallar aplicaciones compositivas en un nuevo lenguaje musical que, por este camino, se apartará de la convención.⁶⁸⁹ La norma número 12 es especialmente importante porque, una vez aprendidos los medios para utilizar la disonancia aplicada tanto lineal como verticalmente, nos indica como sincronizar el uso de ambos tipos de disonancia a un mismo tiempo: “Una línea melódica rigurosamente disonante disonará un conjunto de relaciones acórdicas bastante consonante”,⁶⁹⁰ es decir, que dicha línea melódica neutraliza un conjunto vertical consonante y viceversa.⁶⁹¹

Las reglas 4, 5 y 6 nos indican cómo aplicar la disonancia tonal en la primera, segunda y tercera especie respectivamente. En la primera especie debe ir alternándose una disonancia con una consonancia. En la segunda puede haber dos de las tres direcciones consonantes “*siempre y cuando estén bien disonadas*”,⁶⁹² (deducimos que las dos consonancias verticales seguidas se neutralizarán mediante disonancias melódicas). A partir de la tercera especie, “*las relaciones de cuatro direcciones pueden contener tres consonancias y las relaciones de cinco pueden contener cuatro*”.⁶⁹³ Más de cinco disonancias seguidas será algo excepcional y al igual que en los casos anteriores un exceso de consonancia acórdica tendrá que compensarse con disonancia lineal (además de que puedan verse disonadas otras funciones musicales: dinámica, timbre, articulación,...). Sin embargo en la regla (8) añade que “*Las restricciones de los*

⁶⁸⁸ “Intervalos [rítmicos] como 5/6, 5/7, 6/7, etc. sólo se pueden pedir en tempos rápidos o moderadamente rápidos, al menos por ahora”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 27.

⁶⁸⁹ “su ideal de un equilibrio entre las seis funciones musicales no es un fin en sí mismo sino más bien un estímulo para descubrir nuevos usos de las funciones descuidadas”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 181.

⁶⁹⁰ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 340.

⁶⁹¹ “Una disonancia acórdica severa disonará dos líneas melódicas bastante consonantes”. “Lo primero es preferible a lo último, y una alternancia equilibrada de las dos cosas es preferible a cualquiera de ellas por separado”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 340-1.

⁶⁹² SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 339.

⁶⁹³ Ibid.

párrafos (4), (5) y (6) a veces se pueden modificar ligeramente”,⁶⁹⁴ siempre que el efecto final de la disonancia se haga patente en el contexto global. Un primer análisis del ejemplo 147 de Seeger (que aparece en nuestro ejemplo S.19) nos confirma que varias consonancias acórdicas seguidas (en este caso, cuatro: 4^aJ, 5^aJ, 3^am y 5^aJ) se permiten por estar contrarrestadas por las disonancias melódicas que presenta la línea que tiene un discurso más movido (7^aM, 7^am y 4^a aum.). Obsérvese que cuando aparecen consonancias en la línea superior (entiéndase, el resto de intervalos no mencionados) quedan disonadas por los intervalos verticales.

EJEMPLO S.19:⁶⁹⁵

The musical score consists of two staves. The upper staff contains a sequence of notes with intervals labeled above: 6^am, 7^aM, 7^am, Tr, 3^am, 3^aM. The lower staff contains notes with intervals labeled below: 7^am, 4^aJ, 5^aJ, 3^am, 5^aJ, 2^am, 2^aM, 2^aM. Chords are indicated as Di/C/C/C and C Dp Di Di. The score ends with 'etc.'

Las reglas 7, 9 y 10 podríamos decir que afectan a la distribución espacial de los tonos que constituyen ambas melodías. La (7) dice: “La alternancia de tonos (la relación cruzada de octavas) debe usarse con moderación”.⁶⁹⁶ Del ejemplo que el autor aporta deducimos que por “alternancia de tonos” Seeger se refiere a la repetición de una nota ya oída pero a cualquier otra octava y en otra voz. En definitiva se trata de una repetición pero no al unísono⁶⁹⁷ (recordemos que en la aplicación de la disonancia a la línea ya tomábamos medidas para evitar repeticiones de este tipo). Es importante

⁶⁹⁴ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 340.

⁶⁹⁵ Ejemplo 147 de *TENM* (“Alternancia de tono modificada”) con análisis de intervalos melódicos y acórdicos.

⁶⁹⁶ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 340.

⁶⁹⁷ “La progresión de octava no debe confundirse con la iteración (unísono sucesivo)”. SEEGER, Charles. “On the Moods of a Music-Logic”, Op. cit.; p. 250.

destacar que estas alternancias de tonos o repeticiones se ven perfectamente disonadas en los ejemplos del texto; si volvemos al ejemplo S.19 observaremos que la quinta nota de la línea superior es un MI que se repite a la octava superior tres notas más tarde. El primer MI queda neutralizado con el FA (2ª m) de la línea inferior y el segundo MI suena simultáneamente con un RE (9ª M). La regla (9) trata el cruzamiento entre las voces, que se revela mucho más frecuente en este tipo de escritura que en la tradicional.⁶⁹⁸ De los ejemplos musicales tanto de este capítulo como de los siguientes deducimos que se considera el cruzamiento de las voces como algo tan habitual como lo contrario y por tanto no debemos verlo como algo excepcional sino muy frecuente en la escritura disonante. Respecto a la distancia que debe separar las dos líneas no se establece ningún límite excepto que *“Las posiciones abiertas deben estar bien equilibradas con las posiciones cerradas”*.⁶⁹⁹

En el último punto (13) aporta ejemplos de combinaciones de neumas. La mayoría de los ejemplos que presenta en su ejemplo 149 pertenecen a la primera especie, algunos a la segunda y no observamos ninguno de la tercera. Analizaremos los dos primeros casos en nuestro ejemplo S.20, que ilustran la primera y la segunda especie respectivamente.

EJEMPLO S.20:⁷⁰⁰

1ª Especie

2ª Especie

3

6m 2M 9m 9M 7m

3m 2m 2M 2m 2m 7M

⁶⁹⁸ “El cruzamiento de las partes es algo bueno. Sin embargo, debe manejarse, al igual que cualquier otro mecanismo especial, prestando la debida atención a su equilibrio con las partes sin cruzamiento”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 340.

⁶⁹⁹ Ibid.

⁷⁰⁰ Análisis direccional junto con análisis interválico vertical de los dos primeros casos del ejemplo 149 de *TENM* (“Ejemplos de combinaciones de neumas en las tres especies”)

El análisis efectuado por lo que a intervalos acórdicos (o verticales) se refiere demuestra que se han utilizado un gran número de disonancias y sólo esporádicamente algún intervalo consonante como la sexta menor del primer caso y las dos terceras menores del segundo (que no son sucesivas). Esta contundente disonancia vertical sin duda es una consecuencia de querer equilibrar la consonancia melódica de la línea superior que dibuja un arpeggio del acorde de SOL. De esta manera se ejemplifica la pauta dada en la regla número 12: cuánto más consonantes sean las líneas melódicas, más rigurosa tendrá que ser la disonancia acórdica y viceversa.⁷⁰¹

El capítulo siguiente (Capítulo XIV. Aplicación de la Disonancia en la Frase a Dos Voces) empieza con una introducción tras la cual aparece un solo título:

- Canon e imitación⁷⁰²

En realidad la escritura a dos voces ya se ha tratado en el capítulo anterior por lo que se refiere a la aplicación de la disonancia tanto desde el punto de vista tonal como rítmico. Aquí nos habla de la aplicación de la disonancia no ya dentro de la línea individual sino en la interacción de las dos líneas y también desde el resto de funciones: dinámica, timbre (o cualidad tonal),⁷⁰³ tempo, acento y proporción; aunque a decir verdad no podemos decir que sea muy pródigo al tratar cada uno de estos parámetros, más bien se trata de una pincelada que no siempre aporta algo nuevo a lo ya dicho hasta ahora. En cuanto a la dinámica⁷⁰⁴ tan sólo insinúa cómo generar disonancia en esta

⁷⁰¹ Llama la atención el hecho de que Seeger escriba “terceras ocultas” en uno de los últimos casos de este ejemplo. Observamos que efectivamente el primer y el último intervalo de grupo neumático son sendas terceras mayores paralelas. No sabemos si la intención del autor es simplemente crear un paralelismo entre este sistema y el convencional (donde las terceras y las sextas -consonancias por excelencia en el sistema anterior- sustituirían a las octavas y las quintas -que a su vez fueron las consonancias perfectas del período antiguo), o si realmente nos advierte de la posibilidad de que ese paralelismo pueda destruir un efecto disonante para el conjunto.

⁷⁰² “*Se imponen en el siglo XIV en Francia e Italia estructuras contrapuntísticas tan fundamentales como la imitación y el canon*”. FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. Op. cit.; p. 17.

⁷⁰³ “*Las funciones compuestas del timbre (cualidad tonal) y del acento no se utilizan en la música occidental de una manera mesurada. El parámetro de la cualidad tonal está sin absolutamente ningún tipo de articulación o punto fijo de referencia*”. SEEGER, Charles. “On the Moods of a Music-Logic”, Op. cit.; pp. 236.

⁷⁰⁴ Straus argumenta que aparte del ritmo y la altura, la dinámica es de entre todos los demás parámetros el más susceptible a una organización sistemática “*porque, como ellos, es escalable. Del mismo modo*

función: “*mientras una (línea) hace un crescendo, la otra puede hacer un diminuendo; cuando una es forte, la otra puede ser piano*”.⁷⁰⁵ Nos informa de que el timbre se tratará en el capítulo siguiente,⁷⁰⁶ aunque ya ha mencionado que considera consonancia tímbrica la homogeneidad en el uso de los timbres y viceversa.⁷⁰⁷

De las tres funciones rítmicas, recordemos que la proporción⁷⁰⁸ constituye el punto de partida en base al cual Seeger plantea su propuesta de equilibrio, de equiparación con el parámetro altura. Hemos visto que las tres funciones rítmicas resultan más difíciles de disociar y por tanto de trabajar aisladamente, que las tres tonales⁷⁰⁹ y que el acento ocupa un lugar muy relevante a la hora de crear un efecto rítmicamente disonante. El tempo resulta el aspecto más impreciso.⁷¹⁰ De los tres es el más difícil de articular. En estos casos Seeger concluye que se trata de funciones poco desarrolladas.⁷¹¹ Para crear el efecto de disonancia en el tempo⁷¹² dice que podríamos

que las alturas y los ritmos se pueden organizar en medidas de ascenso y descenso, o de alargamiento y acortamiento, la dinámica puede hacerlo en módulos de incremento o disminución de volumen”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 126.

⁷⁰⁵ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 343. En la p. 212 dice: “*Para nosotros la norma es la consonancia dinámica pero ocasionalmente una secuencia o alternancia rápida de fortissimo y pianissimo puede crear un efecto disonante*”.

⁷⁰⁶ Sin embargo, en el capítulo XV no hemos hallado ninguna referencia explícita al timbre. En cambio en el apéndice IX dice: “*De la misma manera que podemos tocar una melodía de diferentes alturas con un solo timbre más o menos igual, también nos gustaría, sobre una altura dada, tocar una “melodía” de diferentes timbres*”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 419.

⁷⁰⁷ “*La consonancia del timbre parece ser la norma en la línea individual pero la disonancia del timbre se ha buscado mucho en el arte de la orquestación durante los últimos cien años*”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 213.

⁷⁰⁸ “*La proporción se puede definir como la relación de duración armónica establecida por un grupo de tres o más pulsos métricos en sucesión melódica, o por dos o más de esos grupos de pulsos métricos que suenan simultáneamente (vertical o acórdico)*”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 215.

⁷⁰⁹ “*En el verdadero acto de creación musical, los músicos revelan que su interpretación de esta situación consiste en que ellos piensan en los tres recursos del tono separadamente pero consideran los tres recursos rítmicos como una sola cosa: el ritmo*”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 233.

⁷¹⁰ “*La varianza en la dinámica y en el tempo, por otra parte, no está articulada sino escalonada; y además, sólo aproximadamente. Los estadios ff, f, mf, mp, p, pp, etc, son más o menos tan vagos como las inscripciones superiores de Largo, Adagio, Lento, Andante, Moderato, Allegretto, Allegro, Presto. La escala deslizante del metrónomo proporciona una fórmula y una descripción del tempo muy precisa; pero la relación del pulso metronómico en el tiempo general y del pulso musical en el tiempo musical no está claro*”. SEEGER, Charles. “*On the Moods of a Music-Logic*”, Op. cit.; pp. 236.

⁷¹¹ “*Los dos aspectos restantes del ritmo, el acento y el tempo, están íntimamente vinculados con la proporción. El acento consta de dos elementos: la cantidad relativa de acentuación que recibe un pulso dado en relación a los pulsos que le preceden y que le siguen; y el intervalo de tiempo entre los pulsos que reciben la mayor acentuación. (...) En cuanto al tempo, Seeger observa que en nuestra cultura musical la sensibilidad frente a las diferencias en el tempo no está tan altamente cultivada como la sensibilidad frente a las diferencias en la altura (...) Seeger se contenta con centrarse en la velocidad del cambio de tempo. Los cambios graduales, tanto crecientes como decrecientes, se clasifican como*

ver las dos líneas “*como si estuvieran avanzando en tempos diferentes. Al incrementar o disminuir el número de tonos por compás en una línea, se le puede dar un efecto de stringendo o disminuyendo mientras que la otra línea permanece como antes, o avanza en sentido opuesto, o va en el mismo sentido a la misma velocidad o a una velocidad proporcional*”.⁷¹³ Si aplicamos la acentuación cruzada⁷¹⁴ obtendremos el efecto disonante desde el punto de vista de esta función pero a pesar de considerarse una técnica habitual en este tipo de escritura el autor nos advierte de que “*un exceso de esto, un diseño demasiado variado o la completa ausencia de un diseño pueden dar la sensación de un carácter difuso*”⁷¹⁵ (por no hablar de que la dificultad en la interpretación puede rozar lo imposible). En cuanto a la proporción, aquí no indica ningún tratamiento en particular,⁷¹⁶ se limita a señalar la “*infinita variedad de matiz disponible*”.⁷¹⁷

Como se habrá observado, todo lo anterior resulta muy poco definido⁷¹⁸ y para justificarlo cabe recordar que el autor considera que estas funciones son no sólo las menos desarrolladas sino que esto último se debe a la ausencia de verdaderos sistemas

consonantes; los cambios extremos en el tempo, como disonantes”_ GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 136.

⁷¹² “*El cambio de tempo muy gradual puede clasificarse como consonante. Los accelerandos y rallentandos extremos pueden clasificarse como disonantes. Los cambios súbitos de tempo que muestren una clara relación 1:2 ó 1:4 (como en tantas sinfonías de Haydn entre la introducción lenta y el tempo rápido principal del primer movimiento) pueden denominarse consonantes. Los cambios súbitos con una ratio 2:3, 3:4 o indeterminada, tienen tendencia a dar más sensación de disonancia*”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 221.

⁷¹³ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 344.

⁷¹⁴ “*En líneas generales, se puede llamar consonante a la recurrencia regular del acento (melódico) y a la coincidencia de acento (acórdico). Se puede definir como disonante la acentuación cruzada y la acentuación de la frase de una manera diferente a las implicaciones de un metro regular*”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 217.

⁷¹⁵ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 344.

⁷¹⁶ “*Desafortunadamente, la escala en la que se basa la proporción es bastante inadecuada para nuestras necesidades actuales. La división normal de la unidad en la serie: mitad, cuarto, octavo y dieciseisavo y su similar prolongación mediante el puntillo nos ha obligado a considerar todas las demás divisiones (tresillo, quintillo, etc.) como menos fundamentales, cuando en realidad no lo son. Es más, las abreviaciones de notación como el staccato, detached, tenuto, legato y los diversos modos de atacar y soltar dificultan una interpretación clara de la duración de los tonos*”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 216.

⁷¹⁷ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 345. Ver las proporciones que se consideran disonancias rítmicas en el capítulo XIII.

⁷¹⁸ “*En general, la investigación sobre el ritmo de Seeger es un tanto dispar y superficial. De las cinco funciones que se consideran, la proporción es la más propicia para la nomenclatura de la altura. Por proporción, Seeger quiere decir la relación entre dos grupos de duración, tanto si son sucesivos como simultáneos, suponiendo que los dos comparten un pulso común*”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 134.

de gradación para cada una de ellas.⁷¹⁹ Por este motivo Seeger dedica algunos de sus apéndices a emprender la tarea de establecer, aunque sea de forma incipiente, una escala o sistema de gradación para dichas funciones.⁷²⁰

En este capítulo ya no se detiene en la construcción del detalle (como en el anterior) sino que contempla la frase a dos voces en toda su extensión, como forma. Bajo esta visión decimos que aunque las dos líneas puedan seguir un curso similar, esto no constituye el rasgo más característico de la escritura disonante; por el contrario, lo será el hecho de que cada una de ellas muestre peculiaridades desde diferentes aspectos. Una de estas propiedades y probablemente la más palmaria es que la longitud de frase de las dos líneas no coincida.⁷²¹

El autor reflexiona sobre hasta qué punto se puede aplicar el canon a este tipo de escritura: *“En el lenguaje, la repetición no es uno de los procedimientos técnicos más importantes pero en la música parece ser imprescindible. Sin algún tipo de estructura canónica es difícil comprender cómo puede pretender la composición moderna ascender a las cumbres de la organización y sublimación alcanzadas en el pasado. Afortunadamente hay recursos del canon que todavía no se han utilizado”*.⁷²² Hemos visto que uno de los rasgos distintivos de la melodía disonante es la ausencia de formas de repetición exacta, tanto por lo que a la altura y ritmo se refiere como a todas las demás funciones. La escritura canónica plantea un problema en el contexto del contrapunto disonante puesto que un canon, por definición, implica una repetición de materiales tonales y rítmicos; y una vez adentrados en la aplicación del concepto de disonancia que hace Seeger, esto parece ser una paradoja. Dos son las razones que lo impulsan a aceptar el recurso imitativo como mecanismo compositivo: (1) que *“El*

⁷¹⁹ *“Así pues, consonancia y disonancia ya existen en una forma primitiva incluso en las funciones más retrasadas, lo que constituye una elaboración dentro de cada una que, cuando se estudie lo suficientemente, hará posible la clasificación de los grados más pequeños y la percepción de una abundancia de relaciones entre ellos. Por ahora, las escalas de la dinámica y el timbre deben dejarse a la musicología experimental y especulativa mientras que nosotros nos ocuparemos casi únicamente de la elaboración de sus gamas básicas”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 213-4.

⁷²⁰ Ver apéndices: II (“Acentuación”), III (“Dinámica”), IV (“Tempo”) y IX (“Hacia la gradación del timbre”).

⁷²¹ *“que las líneas no empiecen ni terminen al mismo tiempo”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 343.

⁷²² SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 287.

*principio de manera global, ha demostrado ser de gran valor para la música durante los últimos mil años, y parece poco probable que los compositores vayan a abandonarlo*⁷²³ y (2) que *“hay algunos recursos que no se han utilizado excesivamente y que se pueden adaptar con éxito a la escritura disonante”*.⁷²⁴ Estas son las precauciones que deben tomarse a la hora de utilizar la imitación:

- (1) evitar la imitación que esté sólo ligeramente modificada;
- (2) sin embargo, ocasionalmente podrá utilizarse una imitación exacta aunque sea en un registro muy próximo ya que *“el carácter heterofónico*⁷²⁵ *general del contrapunto puede prácticamente ocultar la imitación”*;⁷²⁶
- (3) Evitar que la imitación entre las dos líneas se produzca *“a la tan recurrida distancia que va de un pulso métrico a dos compases”*;⁷²⁷
- (4) Que la imitación utilizada siga alguna pauta definida, evitando así *“la imitación meramente superficial y accidental”*;⁷²⁸

En definitiva, se trata de que el uso de la imitación y el canon no nos lleven a abandonar el principio fundamental de la escritura disonante: *“que las líneas parezcan no tener conexión alguna entre ellas excepto por su coincidencia en el tiempo y en el espacio”*.⁷²⁹ Precisamente esto es lo que define el nuevo tipo de polifonía que Seeger denomina heterofonía⁷³⁰ y de la que se ocupará en el capítulo siguiente.

⁷²³ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 345.

⁷²⁴ Ibid.

⁷²⁵ En el siguiente capítulo del *Manual* se abordará más a fondo el concepto de heterofonía.

⁷²⁶ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 345.

⁷²⁷ Ibid.

⁷²⁸ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 345-6.

⁷²⁹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 345.

⁷³⁰ *“La disonancia es crucial en esta empresa porque garantiza la independencia de las partes, su repulsión mutua. Cuando es la consonancia lo que une las líneas individuales entre sí, el resultado es la polifonía tradicional; cuando las líneas individuales establecen exclusivamente una relación disonante entre ellas, el resultado es la heterofonía de Seeger”*. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*; Op. cit.; p. 80.

Pero si nuestros esfuerzos van encaminados a liberar la línea melódica de tantos siglos de sometimiento a los acordes y por otra parte, nuestras actuaciones parecen dirigirse a camuflar cualquier tipo de imitación, ¿qué sentido tiene someterse a una restricción como pueda ser la imitación canónica?. *“El argumento se basa en la convicción de que, aunque el canon no resulte evidente para el intelecto, el oyente asimila inconscientemente la sensación de unidad en la línea a pesar de una apariencia de diversidad. Este es un principio fundamental en la defensa de la composición orgánica (...) Quizás el goce existiría a pesar de toda esta organización; pero lo más seguro es que exista debido a ella”*.⁷³¹ Se trata pues, de un acto de fe en la cohesión que aportará el trabajo canónico en la misma línea que ya apuntábamos al hablar de la técnica del desarrollo motivico. Veíamos anteriormente que este autor comparte con Arnold Schoenberg su interés en el organicismo como recurso organizativo de la estructura musical. Constatamos ahora que ambos autores comparten además una confianza en esta técnica como agente coordinador de la forma musical que roza la pura devoción incondicional.⁷³²

Lo cierto es que con lo expuesto hasta el momento sobre la imitación, queda abierto un amplísimo abanico de posibilidades que nuestro buen juicio musical deberá acotar. Nos referimos a que tendremos que equilibrar el grado de modificación en la imitación de tal manera que la dificultad del canon resultante no atente contra su viabilidad tanto a nivel auditivo como interpretativo pero que al mismo tiempo, no caiga en las formas más simples y reconocibles de imitación. Entendemos que es por este motivo por el que Seeger nos recomienda dos procedimientos a la hora de componer un canon:

- (1) *“El canon tonal estricto con elaboración rítmica heterofónica”*;
- (2) *“El canon rítmico estricto con elaboración tonal heterofónica”*.⁷³³

⁷³¹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 348.

⁷³² *“La importancia de Listz reside en el único lugar donde la importancia de los grandes hombres puede residir: en la fe. ...Los hombres normales poseen convicción; el gran hombre es poseído por la fe. (...) Pero la obra, la obra completa de un gran artista, es producida, por encima de todo, por sus instintos; y cuanto más atento esté a lo que ellos le digan, más espontánea (inmediata) sea la expresión que pueda dar de ellos, más grande será su obra”*. SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*, Op. cit.; p. 442.

⁷³³ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 347. Por “elaboración” Seeger quiere decir que esa función en particular (“tonal”= altura o “rítmica”) se compone con una mayor libertad que si estuviera sujeta a la imitación estricta que sí rige para las demás funciones.

Aporta un ejemplo de cada uno de ellos que nos disponemos a analizar. En su ejemplo 151 (que transcribimos como nuestro ejemplo S.21) nos presenta un canon a dos voces a la tercera mayor con elaboraciones rítmicas.

EJEMPLO S.21:⁷³⁴

C = 72

I

II

9

17

(II Cancrizans 1 Tono más alto)

(I Cancrizans 1 Tono más alto)

25

⁷³⁴ Ejemplo 151 de *TENM* (“Canon tonal a la tercera mayor con elaboraciones rítmicas”)

Observamos que en el compás 17 aparece en la voz superior la instrucción “II *cantrizans un tono más alto*” y en la inferior otra similar: “I *cantrizans un tono más alto*”. Efectivamente a partir del compás 16 tiene lugar el giro que caracteriza este proceso imitativo y que consiste en lo siguiente: el contenido de la voz I del compás 17 hasta el final equivale a lo dicho hasta ahora (del inicio hasta el compás 16 inclusive) por la segunda pero por movimiento retrógrado y transportado un tono ascendentemente. En cuanto a la voz inferior hace lo propio con el material presentado hasta el momento por la voz I, es decir, lo imita por retrogradación y a distancia de 2ª mayor ascendente. Así pues en las dos voces intercambiadas y transportadas un tono, tanto el ritmo como las alturas están retrogradadas.

c. 16

I	A		B retróg. 1 tono asc.
II	B		A retróg. 1 tono asc.

Contra esta pauta cabe especificar las siguientes divergencias:

- La tercera y cuarta notas de la línea A de la voz I (SOL y FA, compases 3 y 4 respectivamente) no aparecen en su imitación al final de la voz II (compás 29). En realidad también habría que suprimir estas dos notas para que resulte la imitación tonal (sólo de alturas y no rítmica) a distancia de tercera mayor entre la voz II y la I).
- Las siguientes discrepancias pueden atribuirse a errores:
 - En el compás 16, el RE# de la voz inferior debería ser un REb,
 - En el compás 26, el SOL de la voz superior debería ser un SI,
 - En el compás 28, el RE de la voz superior debería ser un RE#,

- En el compás 19 las figuras que aparecen en la voz inferior deberían ser: semicorchea, corchea y semicorchea.

EJEMPLO S.22:⁷³⁵

The musical score consists of four systems of piano accompaniment, labeled I and II. The first system (measures 1-8) is in 4/4 time with a tempo marking of $C=C=72$. The second system (measures 9-16) is in 4/4 time with a tempo marking of $C=C$. The third system (measures 17-24) is in 4/4 time with a tempo marking of $C=C$ and includes the instruction *(II CANCRIZANS 1 tono más alto)*. The fourth system (measures 25-32) is in 3/8 time with a tempo marking of $C=C$ and includes the instruction *(I CANCRIZANS 1 tono más alto)*. The score contains various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings.

El segundo ejemplo es un canon rítmico a distancia de un compás con elaboración tonal (ejemplo S.22). Este canon se construye tomando como punto de partida la primera mitad (del compás 1 al 16 inclusive) de la voz II del canon anterior, pero con las siguientes diferencias:

⁷³⁵ Ejemplo 152 de *TENM* (“Canon rítmico a distancia de un pulso métrico (compás) con elaboración tonal”)

- En el compás 5, la última nota era un SI en el otro canon y aquí aparece un DO (como veremos, habrá que considerar este SI como un error)
- El último compás (16) muestra una pequeña variación rítmica respecto al canon del ejemplo anterior

Se trata de aplicar el principio canónico a la función ritmo y que la función altura se muestre elaborada de manera más o menos libre; por tanto, en principio aquí no habrá una imitación tonal exacta (aunque ahora veremos que sí la hay). En los siguientes puntos la imitación rítmica entre la primera mitad de las voces II y I no se corresponde, aunque no se trata de cambios radicales:

- Los compases 7 y 8 de II con los cc. 8 y 9 de I
- Los compases 14 y 15 de II con los cc. 15 y 16 de I

La cuestión es cómo construye la segunda parte de estas dos voces (cc. 17 al 32, ambos inclusive). Pues bien, utiliza el mismo procedimiento que en el canon anterior, es decir, el intercambio de las dos voces a partir del compás 16 pero imitándose por movimiento retrógrado y transportadas un tono ascendente.



En este caso hemos llamado B' a la primera parte de I porque constituye la imitación rítmica de B de II. Es precisamente ésta la que da el nombre al canon, es decir, sólo aquí tenemos una imitación exclusivamente rítmica pero sin imitación tonal. Sin embargo, la segunda parte de este canon (compases 17 al 32) constituye el mismo tipo de imitación que en el ejercicio anterior, es decir, una imitación tanto rítmica como tonal pero por movimiento retrógrado y a distancia de una 2ª mayor ascendente.

Las siguientes discrepancias pueden atribuirse a errores:

- En el compás 17 de la voz I, la segunda, tercera y cuarta notas deberían ser un FA# , un FA y un SI en lugar de un LAb, un Mib y un DO,
- En el compás 28 de la voz I, la segunda y tercera notas deberían ser un RE y un RE# en lugar de un DO y un RE,
- En el compás 18 de la voz II, la segunda nota debería ser un FA# en lugar de un FA,
- En el compás 22 de la voz II, el MI *b* debería ser un MI.

En definitiva lo que da el nombre al canon es el tipo de imitación que establecen la primera y la segunda voz entre sí al principio del ejercicio sin que por ello tengan que obviarse otro tipo de imitaciones ulteriores que involucren el movimiento retrógrado (está claro que si el movimiento retrógrado se aplicara sólo desde una de las dos funciones: tonal o rítmica, sería prácticamente irreconocible incluso sobre la partitura).

Lo que deducimos es que Seeger sólo aplica las imitaciones exactas cuando la línea resultante queda profundamente modificada para el oído (como ocurre en el caso del movimiento retrógrado). Las imitaciones por movimiento directo sólo las utiliza si la imitación se realiza desde uno de los dos parámetros: o el tonal, o el rítmico (pero no ambos a la vez); de tal manera que la línea resultante no muestra una semejanza flagrante con la original sino que mantiene un grado importante de modificación que la aleja auditivamente de su fuente. Parece evidente que Seeger persigue disonar el canon cuando nos enseña que partiendo de algo tradicional y previsible como pueda ser un canon, hay que oscurecerlo o distorsionarlo de tal manera que los elementos tradicionales persistan, pero resulten difíciles de advertir. Estos dos cánones permiten comprender mejor lo que significa aplicar la disonancia a cualquier entidad musical, sea una melodía, un ritmo o un procedimiento formal tradicional. Constatamos una vez más que conviene interpretar el contrapunto disonante no sólo como una alternativa si no como una afrenta directa a la práctica tonal tradicional, una obstinación por complicar,

frustrar, renegar y perturbar cualquier rasgo de la tonalidad tradicional al que un oyente pudiera aferrarse para una orientación y nitidez auditiva.

Como ya hemos anticipado, el título del siguiente capítulo (XV: Heterofonía) constituye uno de los conceptos axiales en el contrapunto seegeriano. En primer lugar debemos aclarar que no hay que buscar ninguna relación entre el significado del término “heterofonía” tal como lo entiende este autor y el uso habitual que de él se hace en el campo de la etnomusicología⁷³⁶ -que precisamente cobró especial relevancia a principios del siglo XX.⁷³⁷

En el contexto que nos ocupa podemos hablar de heterofonía cuando el contrapunto presenta un grado máximo de libertad e independencia de las líneas, de tal manera que su combinación simultánea deviene una simple coincidencia en el espacio-tiempo pues bien podrían existir o funcionar cada una de ellas por sí sola.⁷³⁸ Seeger aduce que puesto que hemos tenido mucha homofonía,⁷³⁹ hace falta no sólo volver a la

⁷³⁶ En la etnomusicología el término se refiere a “a la exposición simultánea, especialmente en la improvisación, de dos o más versiones diferentes de lo que esencialmente es la misma melodía (a diferencia de la polifonía). A menudo toma la forma de una melodía combinada con una versión ornamentada de la misma, la primera cantada y la segunda interpretada en un instrumento”. RANDAL, Don (ed.). *The New Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, 1986; p. 377.

⁷³⁷ “El término heterofonía ya se introdujo en la etnomusicología en 1901, cuando Carl Stumpf diferenció las técnicas de los músicos Siamese (quienes estaban visitando Berlín por aquel entonces) de la “polifonía pura”. El término ganó una difusión más amplia en 1908 con Guido Adler, quien criticaba el contrapunto en la música moderna como la heterofonía que componía las líneas unas sobre otras y no unas contra otras (...) Adler encaró la provocativa teoría de que los orígenes de la música culta occidental, concretamente el desarrollo de la polifonía, tuvieron lugar en la heterofonía de las músicas folk y no occidentales. (...) El contrapunto requería planificación y previsión, y la heterofonía era improvisada. Se infiere que la heterofonía era un procedimiento para acompañar una canción melódica mediante una ornamentación de sí misma”. PAINTER, Karen. Op. cit.; pp. 221-2.

⁷³⁸ “...cualquier línea de una composición en contrapunto disonante bien construida debería poderse interpretar a solo como una entidad completamente suficiente y autónoma. La composición debería ser tal, sin embargo, que cuando las dos líneas estén unidas como hemos indicado, el efecto justifique la combinación y ofrezca al oyente algo que no hallaba en las líneas por separado”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 349.

⁷³⁹ “Hemos tenido mucha homofonía; el impulso y el punto lógico hacia una nueva polifonía, “heterofonía”. Y puesto que esto significa una verdadera independencia de las partes, se deduce que éstas deben ser en sí mismas tan diferentes y la relación entre ellas (que hace agradable su sonoridad simultánea) debe forzosamente ser tal, que enfatice su diferencia más que su semejanza. Esto es posible partiendo de una base de disonancia; pero con el más mínimo error en el manejo de la consonancia, nuestros oídos educados en exceso homofónicamente inferirán estructuras acórdicas no deseadas y la polifonía se perderá. Por tanto, resulta necesario cultivar el “sonar separadamente” más que el “sonar simultáneamente” –la diafonía más que la sinfonía”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 28.

polifonía por medio del contrapunto sino a un nuevo tipo de polifonía: la heterofonía,⁷⁴⁰ en la que las voces muestren la mínima atadura posible entre ellas. Pero para obtener un resultado artístico se hace necesaria una organización máxima para, por un lado, asegurar la perfecta no-coincidencia entre las líneas y por otro, conseguir que el objeto resultante en su forma completa se pueda calificar de artístico.⁷⁴¹ En esta tarea el papel de la disonancia es crucial porque es precisamente la que garantizará la independencia entre las partes, su mutuo desapego (nos referimos no sólo a la disonancia tonal sino también a la rítmica).

Así pues, la heterofonía es un extremo lógico de ese proceso que hemos visto que consiste en llevar la disonancia a sus últimas consecuencias oponiéndose por negación al uso convencional de todas y cada una de las funciones musicales.⁷⁴² Además, la propuesta de la heterofonía lleva implícitas dos de las características más relevantes del contrapunto disonante: (1) una reducción del número de líneas melódicas que conformarán la nueva polifonía (se establece un máximo de hasta tres voces) y (2) un renacimiento de la línea melódica individual como elemento autónomo para generar por sí solo una obra musical.⁷⁴³ Todo ello contrasta podríamos decir que violentamente con una parte importante de la práctica musical del momento que muestra una clara

⁷⁴⁰ “Por heterofonía total entendemos una polifonía en la que no hay ninguna relación entre las partes excepto la mera proximidad en el tiempo-espacio, empezando y terminando, a la escucha de cada una, más o menos al mismo tiempo: cada una debería tener su propio sistema tonal y rítmico y estos deberían ser excluyentes entre sí, mientras las formas deberían ser totalmente distintas. La heterofonía puede ser accidental como por ejemplo, una retransmisión radiofónica de la “Eroica” de Beethoven en la que se inmiscuye una grabación fonográfica de un gamelán javanés. Pero desde el punto de vista artístico, es necesario un alto grado de organización (1) para asegurar la no coincidencia perfecta y (2) para hacer que el resultado en su forma global merezca la pena”. COWELL, Henry (ed.). *American Composers on American Music: A Symposium*, New York, 1962; p. 111.

⁷⁴¹ “Las melodías suenan al mismo tiempo, pero no se regulan entre sí a la manera de la polifonía tradicional. En cambio, cada una mantiene un alto grado de integridad e independencia internas. Por supuesto para un compositor es fácil escribir partes polifónicas de carácter radicalmente contrastante. Lo que es más difícil y potencialmente más gratificante para los oyentes, es crear sutiles vínculos entre las dispares partes que puedan justificar su comparecencia simultánea. Estos vínculos entre partes por lo demás independientes y contrastantes, son lo que “justificará la combinación y aportará al oyente algo que no encontraba en las líneas por separado”, y de esta manera “hará que el resultado en su forma global merezca la pena”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*; Op. cit.; p. 81.

⁷⁴² “Tras determinar qué tratamiento para una función dada era el habitual, [Seeger] intentó formular su contrario. Si llevamos este proceso de “disonancia” a su extremo lógico y negamos el uso tradicional de cada función musical, entonces llegamos a la “heterofonía”, un nuevo tipo de polifonía en el que cada línea melódica individual o, por extensión, cada función musical, alcanza el máximo de independencia posible”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 143.

⁷⁴³ “Por consiguiente, el objetivo de la heterofonía o del “sonar separadamente” entre las partes se mantenía simultáneamente con una dedicación a la primacía lineal de la línea solista individual –una estética un tanto paradójica”. CRAWFORD, Richard, LOTT, Allen R. & OJA, Carol J. (eds.). Op. cit.; p. 420.

predilección por texturas a más de tres voces que, si no completamente homofónicas, sí mantienen la interconexión entre sus partes en base a un concepto musical vertical⁷⁴⁴ (exceptuando, claro está, ejemplos incipientes del renacimiento contrapuntístico del siglo XX como el que aquí nos ocupa). Así pues, si nos ajustamos a la aplicación que Seeger hace del concepto de disonancia, podemos decir que también este aspecto textural queda así disonado.

El capítulo consta de dos apartados:

- Especificaciones para el contrapunto a dos voces
- Procedimiento general

Bajo el título “Especificaciones para el contrapunto a dos voces” aparece tan sólo una especie de esquema con tres apartados y con una lista de los elementos musicales que habrá que tener en cuenta en cada uno de esos apartados, a saber: en la construcción de (A) el Todo, (B) de cada línea y (C) en la relación de las líneas entre sí. Al tratar el procedimiento general, el autor nos explica que *“La utilidad de la lista anterior se verifica principalmente en la planificación y en la revisión de las composiciones”*.⁷⁴⁵ En realidad todo este último apartado del capítulo que tratamos contiene una serie de directrices cuyo objeto es encaminar al compositor a la hora de planificar sus obras⁷⁴⁶ primero y después, revisarlas en base al esquema precompositivo adoptado.⁷⁴⁷ Sin embargo, es posible que tengan lugar desviaciones de ese plan inicial: *“Las exigencias de la composición, desde luego, ocasionan profundas desviaciones de los planes iniciales e introducen nuevos elementos de la más imprevista y a menudo*

⁷⁴⁴ “Con los trabajos a cuatro voces la complejidad llegó a tal extremo que dificultó la consistencia con la teoría, y la escritura se desarrolló, como en el antiguo contrapunto, más homofónica y acórdica que contrapuntísticamente”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 26.

⁷⁴⁵ SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 351.

⁷⁴⁶ “Para practicar el arte de la heterofonía, o el “sonar separadamente”, Seeger recomienda la combinación de dos líneas melódicas, (...) [las melodías] tienen distintos caracteres, configurados por las diferencias en la articulación, ritmo, registro, instrumentación y contorno. Con frecuencia, las melodías contrastantes son también motivica e interválicamente distintas”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*; Op. cit.; pp. 80-1.

⁷⁴⁷ “(1) Bosquejar el carácter de cada línea por separado. (2) Indicar el ‘temple’ de cada una y los cambios de ‘temple’, si los hay. (3) Distribuir o programar de forma general la entrada y la salida de cada línea. (4) Empezar a reunir las líneas con la firme sensación de que cada línea reivindica su propio camino, aparentemente independiente pero sincrónico...”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 351.

*irreconciliable naturaleza. Una revisión competente debe determinar si el cambio en el plan inicial puede ser válido o si hay que rechazar el nuevo material por el momento, y dejarlo a un lado para utilizarlo en otra ocasión. Debe recordarse, sin embargo, que un plan tiene su utilidad aún cuando nos alejemos considerablemente de él: la mitad de las veces el plan es literario y la divergencia es musical. Una vez más, nos podemos encontrar con que la divergencia constituye un plan mejor”.*⁷⁴⁸ Lo que Seeger quiere enfatizar de nuevo al hablar de plan literario es que puesto que ese esquema precompositivo se ha realizado desde nuestra capacidad cerebral lingüística no podrá atender al cien por cien la realidad musical una vez completada, porque *“En el acto de composición musical propiamente dicho, se debe entender que la lógica, el método, el plan y toda la técnica literaria son una forma de dar paso al pensamiento estrictamente musical que (como debería saber todo aquél que haya compuesto música), tiene una lógica, un plan y un método propios, que sólo en parte puede expresarse con palabras”.*⁷⁴⁹

El capítulo XVI⁷⁵⁰ (Disonancia Acórdica: Tonal y Rítmica) es especialmente denso debido a que el autor hace un paréntesis en la línea discursiva seguida hasta ahora para adentrarse en la configuración de un sistema armónico (o acórdico, si utilizamos su terminología); en definitiva, lo que pretende ser un esbozo con miras a la ampliación y revitalización de la tonalidad.

Un paso en esta dirección no significa una contradicción con la línea de pensamiento establecida⁷⁵¹ y en estos momentos, ya claramente formulada sino que pensamos que demuestra la inteligencia de este gran pensador al reconocer que a pesar de estar estableciendo las bases que podrían orientar un nuevo sistema y teniendo en cuenta que éste pretende invertir la mayor parte de los valores establecidos por el

⁷⁴⁸ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 351-2.

⁷⁴⁹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 352.

⁷⁵⁰ En realidad el capítulo XVI se inaugura con unas líneas sobre el contrapunto a tres voces que reservamos para cuando estudiemos el capítulo XVII.

⁷⁵¹ *“En la música de esta clase, los intervalos y las amplias sonoridades formadas entre las melodías a menudo es mejor entenderlas como meros subproductos de la heterofonía. Sin embargo, (...) las simultaneidades formadas entre las líneas también pueden estar sujetas al control compositivo y por tanto, a la interpretación analítica”.* STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*; Op. cit.; p. 94.

anterior, hará falta un largo proceso de evolución hasta que el cambio pueda ser realmente asimilado. No se deja engañar por la ilusión de que la manera de hacer anterior vaya a desaparecer de un día para otro; muy al contrario: reconoce que harán falta muchos años⁷⁵² para que nuestros oídos educados en la tradición dejen de captar relaciones verticales conectándolas con el sistema tonal tradicional. *“Al aceptar el hecho de la vitalidad de la vieja tonalidad no estamos obligados de ningún modo a tratarla como se trató antes del 1900. Al contrario, su vitalidad consiste en el hecho de que se pueden hacer con ella muchas cosas nuevas y de que puede verse ampliada a otras formas por medio de un cambio gradual”*.⁷⁵³ Por lo tanto, al no poder hacer caso omiso de un elemento tan poderoso como ha sido el vertical, tendrá que intentar regularlo de cierta manera en el nuevo método que propone.

Así es como se dispone a ofrecernos un apunte sobre cómo puede verse ampliada la tonalidad porque considera que antes de comenzar con el estudio del contrapunto a tres voces, *“es necesario versar sobre el acorde⁷⁵⁴ (tríada) tonal y rítmico y los posibles sistemas armónicos en conexión con ellos. Cabe recordar que en el contrapunto disonante no se persigue la coincidencia de tono métrico.⁷⁵⁵ De hecho, cuanto menor sea la coincidencia, mejor. Por consiguiente, la armonía tonal como se ha entendido en los últimos 300 años, no tiene una importancia tan grande en este tipo de escritura, y el pensamiento acórdico o en “bloque vertical” se evitará enérgicamente. No obstante, nuestra posición histórica es tal que nuestros oídos educados en exceso en la escucha del acorde deducirán estructuras acórdicas verticales. No hay por qué temer a los acordes convencionales, pero si se utilizan deben estar rigurosamente disonados. De lo contrario pueden filtrarse “puntos débiles”, “defectos en la estructura” o tintes sentimentales de algún tipo”*.⁷⁵⁶

⁷⁵² “Un elemento tan poderoso no morirá en muchos años, quizá siglos”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 209.

⁷⁵³ Ibid.

⁷⁵⁴ “Pero en este momento la modalidad es incluso más débil que la tonalidad y ambos conceptos han dado paso al concepto esencialmente moderno del acorde. Por lo tanto no resulta necesario considerar aquí en detalle las extremadamente sutiles relaciones internas de los dos, más que para señalar que la generación y construcción de los acordes está estrechamente relacionada con la situación”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 246.

⁷⁵⁵ “Como se ha señalado en la definición de neuma, estos tonos métricos no existen individualmente como música si no sólo en relación con otros tonos métricos”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 374.

⁷⁵⁶ SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 353-4.

Pero esta revisión armónica deberá realizarse desde el reconocimiento de la existencia de dos armonías:⁷⁵⁷ la que viene representada por el parámetro altura (y que ha ocupado páginas y páginas de un gran número de tratados que han intentado sistematizar, con mayor o menor acierto, el tratamiento que ha venido a denominarse práctica común)⁷⁵⁸ y una armonía rítmica que se halla en un estadio más primitivo que la anterior puesto que no ha seguido una evolución paralela. *“Para los antiguos griegos la organización del sistema tonal y la del sistema rítmico eran igualmente importantes (el tonal, femenino; el rítmico, masculino). Durante los últimos mil años parece que ha sido fácil hablar del tonal, pero difícil del rítmico. (...), desafortunadamente, la teoría armónica ha venido interesándose por poco más que los acordes, abandonando prácticamente el elemento rítmico”*.⁷⁵⁹ Ya hemos visto en el capítulo XIII (tanto en los órdenes acórdicos como en las especies) como el autor persigue una revitalización de este elemento rítmico en el aspecto vertical, siguiendo su premisa ideológica de compensar, de reequilibrar todos aquellos aspectos musicales que en la práctica musical reciente se hayan visto relegados a un segundo plano.

En una dura pero realista crítica a la situación de la armonía tonal, el autor nos dice: *“Hasta hace poco estos acordes (se refiere a los que estipula la armonía convencional) por lo menos se estudiaban en conexión con un contexto musical, especialmente en la fórmula “preparación, disonancia y resolución”. Últimamente se ha incorporado a la práctica tal profusión de acordes que la teoría de la armonía ha sido incapaz de abarcarlos. Durante un cierto tiempo se limitó a dar cuenta de su estructura, abandonando el intento de describir sus funciones, pero hoy no puede ni describir su estructura. De hecho, no puede clasificarlos. Hoy por hoy, el estudio e*

⁷⁵⁷ “(...) el reconocimiento de la armonía rítmica como una categoría al mismo nivel que la armonía tonal. Debemos distinguir el intervalo y el acorde rítmicos y clasificar las consonancias y disonancias rítmicas”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 26.

⁷⁵⁸ “El sistema armónico plasmado en la música occidental durante aproximadamente los últimos trescientos años debe distinguirse claramente de su presentación lingüística como una teoría o como un conjunto de reglas para el estudio de la composición. En la práctica real, músicos de gustos, destrezas, nacionalidades y formación diversa han mostrado un notable acuerdo en utilizarla como un sistema completo, unificando las funciones tonal y rítmica mediante el pensamiento musical directo y el sentimiento para la forma musical. Pero en su presentación lingüística ha habido controversia constante y creciente estrechez de miras junto con una frecuente falta de correspondencia con la práctica musical y la ausencia de empatía con el progreso musical”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 243.

⁷⁵⁹ Ibid.

incluso la perspectiva de una teoría armónica unificada en la música es, pues, imposible".⁷⁶⁰

Es desde esta postura desde la que se dispondrá a esbozar un método cuya finalidad última sería conseguir unificar los dos parámetros: el tonal y el rítmico, para que se pudiera configurar una Armonía en la que no predominara ninguno de los dos aspectos sobre el otro.⁷⁶¹

Bajo el título de "sistemas acórdicos" el autor se adentrará en esta materia desde los dos puntos de vista mencionados: tonal y rítmico. En el primer caso (sistema acórdico tonal) se analizarán los posibles sistemas de construcción de acordes para luego poder decidir cuál resulta más conveniente para la escritura disonante. De los dos sistemas mencionados: (1) la teoría de la generación acórdica basada en las series armónicas⁷⁶² y (2) la construcción de acordes mediante la superposición de intervalos, Seeger llega a la conclusión de que, desde el punto de vista tonal, "*si tenemos que sistematizar el material acórdico de la escritura disonante sería conveniente utilizar ambas*".⁷⁶³ La influencia de las teorías armónicas decimonónicas (más concretamente de Hugo Riemann) se hace evidente en su aceptación de la existencia de la serie armónica inferior a pesar de que nuestro autor no aporta ningún elemento que eche luz a la controversia que generó, pues repetimos, parte de la premisa afirmativa de su existencia. De nuevo nos encontramos un elemento más que ejemplifica la búsqueda del equilibrio entre tradición y experimentación que caracteriza la filosofía seegeriana.⁷⁶⁴ El

⁷⁶⁰ Ibid.

⁷⁶¹ "*La aceptación de dos armonías, una tonal y una rítmica, junto con una más amplia comprensión del alcance y del objetivo de cada una, se presenta aquí con la idea de que, mediante un método de presentación uniforme, estas dos podrían integrarse y finalmente fusionarse de nuevo en una sola de manera más eficaz*". SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 244.

⁷⁶² "*Estas series, denominadas series armónicas de resonancia superior e inferior respectivamente, son, como ya se ha señalado, formas de las materias primas de la música. Son tipos de acordes y escalas naturales. Sin embargo, muy rara vez se utilizan como escalas musicales a pesar de que éstas normalmente las toman como referencia para determinar la ratio numérica de sus grados. Para el músico es importante saber que la escala de DO mayor no puede hallarse en una serie armónica proyectada ascendentemente desde el DO, y que tampoco se obtiene una escala de DO menor en una serie armónica descendente desde DO*". SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 231-2.

⁷⁶³ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 355.

⁷⁶⁴ "*Al restablecer este principio [del dualismo armónico] Seeger se unía a un debate teórico internacional que había estado retumbando durante alrededor de 350 años. (...) El hecho de que Seeger se sintiera atraído por semejante idea antigua ilustra dos temas característicos que aparecen a lo largo*

aspecto novedoso es cómo trata Seeger este corpus teórico de la tradición: su propuesta para la generación de acordes no se basa en el uso de una u otra serie armónica –como han sido explicados tradicionalmente- sino en el uso simultáneo de ambas series.

En cuanto al tratamiento que ha hecho la armonía tradicional de este material, el autor critica, respecto a (1) una sibilina prelación por la serie armónica superior;⁷⁶⁵ y respecto a (2), el afán por explicar la formación de acordes únicamente en términos de superposición de intervalos de tercera.⁷⁶⁶ Para esto último su propuesta consiste en contemplar, como mínimo, “*cinco posibles variantes en la construcción de acordes mediante la superposición de intervalos*”:⁷⁶⁷

- (a) Por segundas
- (b) Por terceras
- (c) Por cuartas y quintas
- (d) Por sextas
- (e) Por séptimas y novenas

Lo que consideramos realmente interesante en toda la reflexión siguiente es un elemento muy propio de Seeger y al que ya habíamos hecho referencia al hablar de la melodía: nos referimos al énfasis que pone en prestar la máxima atención a los diferentes registros de octava, destacando la diferencia existente entre las diferentes posiciones de un mismo acorde. Aunque la teoría tradicional con su procedimiento de inversión de los acordes podía englobar varios acordes en realidad diferentes bajo una misma etiqueta (lo que el autor denomina “principio de equivalencia de octava” hace referencia precisamente al libre intercambio de octava de los componentes de un

de “TENM”: el conflicto que él sentía entre intentar reconciliar los experimentos en curso en la composición con las tradiciones musicales del pasado; y la importancia que le daba al ideal filosófico de la mediación”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 144.

⁷⁶⁵ “Uno de los elementos más confusos en el sistema acórdico de los últimos siglos ha sido la tendencia a considerar más normal la formación ascendente de los acordes que la descendente”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 247.

⁷⁶⁶ “El empeño por explicar o controlar las funciones de todas ellas (se refiere la formación de acordes por superposición de segundas, cuartas y quintas, sextas y séptimas y novenas) desde el punto de vista únicamente de [las terceras] implica un grado de inexactitud intolerable para el músico práctico”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 354.

⁷⁶⁷ Ibid.

complejo vertical; o sea, lo que en la armonía tradicional se conoce como la inversión de los acordes), al trabajar con acordes contruidos por segundas, por cuartas y quintas o por séptimas y novenas, ese procedimiento (que no implica otra cosa que considerar equivalente un tono en cualquier octava que se presente) resulta aún menos creíble que en un sistema por terceras y sextas.⁷⁶⁸

Además el método de superposición de intervalos no especifica el número de componentes del acorde ni qué posición debe considerarse el estado fundamental de ese acorde.⁷⁶⁹ Téngase en cuenta que los comentarios de Seeger hacen referencia a acordes de tres sonidos porque concibe texturas polifónicas de un máximo de tres voces para este nuevo lenguaje musical. Sin embargo, parece que los tres tonos que conforman el acorde tríada convencional devienen del todo insuficientes para un sistema armónico tonal del contrapunto disonante; de hecho la práctica musical del momento revela una preponderancia de estructuras acórdicas de entre cuatro a siete tonos,⁷⁷⁰ y esto ocurre a pesar de estar trabajando en texturas a sólo tres voces porque *“Aún cuando es cierto que tres líneas realmente no pueden expresar un acorde de más de tres tonos, sí pueden dar a entender, mediante la configuración melódica, acordes de una estructura mucho más compleja”*.⁷⁷¹

Dichas objeciones intentarán ser subsanadas a través del método de generación armónica. En el capítulo VI de la parte I de “TENM” explica que siguiendo el método

⁷⁶⁸ “Tratar los acordes por terceras y los acordes por sextas como de un solo sistema no presenta mucha dificultad. (...) La dificultad para trabajar con los acordes contruidos por segundas, cuartas y quintas, séptimas y novenas, es de una naturaleza más seria. La razón de esto es que el principio de equivalencia de octava no parece seguir teniendo vigencia de la misma manera que la tiene en la armonía convencional. [Frente a diferentes ejemplos propuestos deduce que en este último caso es probable que las] variedades de ‘extensión’ puedan tratarse en un solo sistema sin un supuesto mucho mayor que el requerido en la asociación de los acordes por terceras y por sextas. Pero mientras en este último caso no resulta difícil seleccionar el acorde por terceras como la forma básica para el sistema, en el primero la forma básica no es tan fácil de descubrir”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 356-7.

⁷⁶⁹ “no nos dice ni el número de componentes de los acordes ni cual de las tres variedades es la básica”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 357. Obviamente al hablar de “las tres variedades” debemos entender que se trata de un acorde tríada, por tanto, está dando por supuesto que el número de componentes es tres.

⁷⁷⁰ “Desde diversos puntos de vista, parece probable que el sistema armónico tonal implícito en el contrapunto disonante (o en la composición con una gran proporción de material disonante) conlleva una estructura acórdica de carácter básico constituida por cinco o seis tonos en lugar de los tres convencionales”. Ibid.

⁷⁷¹ Ibid.

de generación armónica⁷⁷² se pueden formar acordes tomando como material de partida: (1) la serie armónica superior,⁷⁷³ (2) la serie armónica inferior⁷⁷⁴ o (3) ambas a la vez, así como también analiza sucintamente el uso que de ello muestra nuestra armonía tonal convencional.⁷⁷⁵ Su propuesta consiste en utilizar las dos series simultáneamente y formar los acordes contrayendo los parciales en ambas direcciones desde una fundamental dada. De este modo, se genera un acorde por quintas de tres sonidos si tomamos los tres primeros parciales de ambas series; uno de cinco sonidos a través de la contracción de los cinco parciales y “finalmente, se configura un acorde de siete sonidos en lo que podemos llamar la ‘trias perfecta’ de la composición disonante”.⁷⁷⁶

He aquí los tres tipos descritos:⁷⁷⁷

⁷⁷² “Él denomina estos dos procesos “las series armónicas de resonancia superior e inferior”. Entonces yuxtapone dos escalas utilizando la misma serie de tonos y semitonos, una ascendiendo desde el DO y otra descendiendo desde el SOL: el resultado es la escala mayor y la menor natural, (...) Al disponer las escalas mayor y menor de esta manera simétrica, Seeger estaba tomando prestada una página del ‘Cours de composition musicale’ del compositor francés Vincent d’Indy, (...) Después, al igual que alguno de sus predecesores franceses y alemanes, Seeger afirma que estas teorías abstractas han sido confirmadas mediante la observación empírica (...) Respecto a quien llevó a cabo esta “investigación acústica”, o más importante, quien “verificó” la existencia de una serie inferior, Seeger guarda silencio”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 146.

⁷⁷³ “por resonancia superior (división del cuerpo sonoro, produciendo multiplicación de las vibraciones)”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 246.

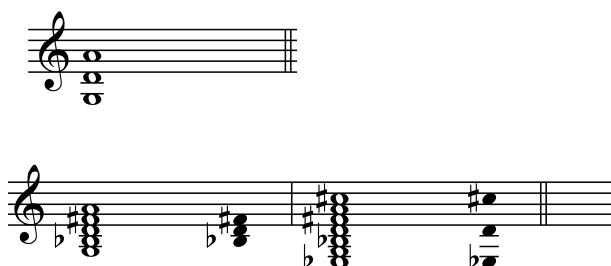
⁷⁷⁴ “por resonancia inferior (multiplicación del cuerpo sonoro, produciendo división de las vibraciones)”. Ibid.

⁷⁷⁵ “La (1) produce nuestra triada mayor en sus seis primeros parciales; la (2) nuestra triada menor en sus seis primeros parciales. Una de las cuestiones más interesantes de nuestro sistema acórdico diatónico es que utiliza estos dos tipos de acordes pero los regula para mantener una tonalidad del tipo (3); es decir, con una dominante superior y otra inferior situadas de manera equidistante en los lados opuestos de un centro generador: un sistema minuciosamente equilibrado”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 247.

⁷⁷⁶ SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 358.

⁷⁷⁷ “[Seeger] observa que en la historia de la tonalidad, los teóricos han intentado explicar la naturaleza de los acordes de una estas dos maneras: o mediante la superposición de un intervalo fijo, normalmente terceras, o mediante la generación armónica de la resonancia superior e inferior. Para acomodar la experimentación de los últimos compositores del siglo XX, Seeger sugiere una tercera alternativa: aunar los dos métodos anteriores, es decir, combinar la superposición de un intervalo fijo con el modelo bidimensional de la generación armónica. (...) [Seeger] elige los cinco primeros parciales tanto de los armónicos superiores como de la supuesta serie inferior, después construye un acorde de cinco sonidos, o quintada. (...) Postula un acorde de siete sonidos añadiendo una tercera mayor por encima y por debajo de la quintada anterior. (...) Denomina “trias perfecta de la composición disonante” al acorde de tres sonidos que presenta en el ejemplo 6b [ejemplo 161 en el tratado de Seeger], un nombre que refleja más que probablemente la preponderancia de las inflexiones “tensas” o “disonancias perfectas”. En cuanto a los ejemplos musicales de este algo denso acorde de siete sonidos, Seeger no ofrece ninguno”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 148.

EJEMPLO S.23:⁷⁷⁸



Sin embargo el autor no continúa una sistematización en esta línea porque según nos dice “Desafortunadamente, en este momento es imposible plantear un sistema armónico completo basado en el acorde por quintas”⁷⁷⁹ (aunque no alcanzamos a deducir los motivos ya que el texto no los aporta) y apelando a criterios de practicidad nos ofrece una clasificación de los acordes, o simplemente podríamos hablar de una lista de las posibles combinaciones de las tres relaciones⁷⁸⁰ que se establecen en el contrapunto disonante a tres voces. Enumera cinco tipos posibles de formaciones verticales de pendiendo del número de consonancias y disonancias que aparezcan en esas tres relaciones entre las (tres) voces (transcribimos la tabla que aparece en el texto):

<i>Número de disonancias perfectas</i>	<i>Número de disonancias imperfectas</i>	<i>Número de consonancias</i>
2	1	ninguna
1	1	1
1	ninguna	2
ninguna	2	1
ninguna	1	2

⁷⁷⁸ Ejemplos 160 (“Generación armónica: tres parciales”) (sólo primer caso) y 161 de *TENM* (“Generación armónica: cinco parciales”)

⁷⁷⁹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 358.

⁷⁸⁰ Estas tres relaciones corresponden a todos los pares posibles existentes entre las tres voces. Seeger ilustra estas tres combinaciones en el ejemplo 164: 1ª voz con 3ª (A), 1ª voz con 2ª (B) y 2ª voz con 3ª (C).

De todos estos acordes, “*El más disonante, la ‘trias perfecta’ de un sistema disonante, tiene dos disonancias perfectas y una imperfecta: el más consonante puede contener una disonancia imperfecta y dos consonancias*”.⁷⁸¹ Dos consideraciones que consideramos relevantes:

(1) en la primera nos recomienda de manera especial un tipo de formación vertical:

“En general, puede decirse que las quintas y las cuartas tienen una importancia peculiar cuando se combinan con disonancias perfectas”.⁷⁸²

(2) la segunda regula el comportamiento del tritono en este contexto: “*El tritono se puede considerar una disonancia suave cuando se combina acórdicamente con disonancias perfectas o imperfectas; cuando se combina con consonancias debe considerarse como un intervalo consonante*”.⁷⁸³

Tras ello ofrece un ejemplo con “*la tabla completa de triadas disonantes*”,⁷⁸⁴ cada una de ellas aparece en una de sus doce posiciones posibles (la más cerrada).⁷⁸⁵ Utilizando la tradicional inversión de los acordes por un lado y la extensión⁷⁸⁶ (ver ejemplo S.24) pueden obtenerse las demás posiciones. Aquí Seeger utiliza el término extensión aplicado a los complejos acórdicos significando la traslación de uno o más de sus componentes a las octavas superiores o inferiores según el caso. Aquí se revela una vez más ese interés por destacar las diferencias que se derivan de los cambios de registro de un tono a sus octavas. Lo que se pretende resaltar es el hecho de que agrupar bajo un nexo unificador cada uno de estos acordes con sus diferentes posiciones no tiene ninguna razón musical más allá de querer continuar con la práctica convencional pues “*Estas posiciones en realidad nos suenan como acordes netamente diferentes y, lo*

⁷⁸¹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 359.

⁷⁸² SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 360.

⁷⁸³ Ibid.

⁷⁸⁴ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 361.

⁷⁸⁵ En otro punto de su *Tratado de Composición Musical* dice: “*Las posiciones cerradas, para que quede meridianamente claro, son más consonantes pero no más esenciales que las abiertas*”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 266.

⁷⁸⁶ El término “extensión” aplicado a los complejos acórdicos significa (como podemos deducir del ejemplo S.24) la traslación de uno o más de sus componentes a las octavas superiores o inferiores según el caso.

único que hace recomendable su agrupación como estructuralmente idénticos es la comodidad y el precedente del tratamiento de la primera (6-3) y de la segunda (6-4) inversión del acorde común del antiguo bajo cifrado”.⁷⁸⁷

EJEMPLO S.24:⁷⁸⁸

The image shows musical notation for Example S.24. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Extensión' and shows three chords with intervals of 1, 2, and 3 octaves. The bottom staff is labeled 'Inversión' and shows the corresponding inverted chords. A large bracket groups the two staves, with 'Extensión e Inversión' written inside it.

A partir de este sistema armónico, Seeger enuncia una escala de 21 tonos como alternativa para enriquecer la actual escala temperada de doce tonos.⁷⁸⁹ De las propuestas coetáneas para hacer más divisiones del actual sistema temperado (tercios, cuartos, octavos de tono, etc.) opina que por un lado, tendrá que pasar mucho tiempo hasta que nuestro oído pudiera llegar a adaptarse a tales sutilezas de afinación⁷⁹⁰ y por otro, estas divisiones aportan un incremento en el número de tonos disponibles pero no garantizan más relaciones entre ellos. En definitiva, un primer paso en esta dirección sería esta escala de 21 tonos. Si partimos de las dos series armónicas (superior e

⁷⁸⁷ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 361.

⁷⁸⁸ Ejemplo 167 de *TENM* (“Agrupaciones del acorde”)

⁷⁸⁹ “En cuanto a la escala que este sistema acórdico genera, resulta interesante señalar que mediante la extensión simétrica de quintas, desde el RE central, obtenemos una escala teórica de 21 tonos con un número igual de sostenidos, bemoles y sonidos naturales (ej. 168)”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 362.

⁷⁹⁰ “El hecho es que ahora estamos utilizando la escala de doce tonos de temperamento igual y resulta extremadamente dudoso que podamos rehuirla si no es de manera gradual. (...) Con el tiempo esto conduciría al cultivo de unos intervalos más pequeños que el semitono –como los que se utilizaban en la división enarmónica del tetracordo griego y como los que todavía pueden oírse en los ragas de la India y en las canciones tradicionales de muchos pueblos”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 31.

inferior) desde el RE central (en sus ejemplos aparecen las series a partir de ese RE) esta escala teórica consiste en dos sucesiones de quintas desde el RE: una ascendente que llega hasta el último sostenido (SI#) a cuatro octavas de distancia y la otra discurre del mismo modo pero en sentido descendente y, por tanto, llega hasta el último bemol (FAb).

Esta escala de 21 tonos supondría hacer diferencias de afinación entre un DO# y un REb por ejemplo, y aunque es obvio que durante todo el manual está trabajando con un sistema temperado, Seeger no renuncia a las posibilidades de afinación que ofrece la práctica musical. Ya en la Parte I de “TENM” (capítulo V) hallamos una referencia a esta escala como supuesto teórico con dos posibilidades de utilización:

- (1) en tempos rápidos: mediante equivalencia enarmónica; por la que esa escala se convierte en una de doce tonos de temperamento igual (la escala dodecafónica habitual);⁷⁹¹
- (2) en tempos lentos: estableciendo una diferencia efectiva entre el sostenido de un tono y el bemol del tono superior.⁷⁹² Realmente sólo aquí podría hablarse de una escala de 21 tonos.⁷⁹³ Seeger ofrece esta posibilidad *“como un paso hacia un nuevo sistema. De esta manera podemos aproximarnos bien a una sensibilidad hacia la entonación justa o hacia*

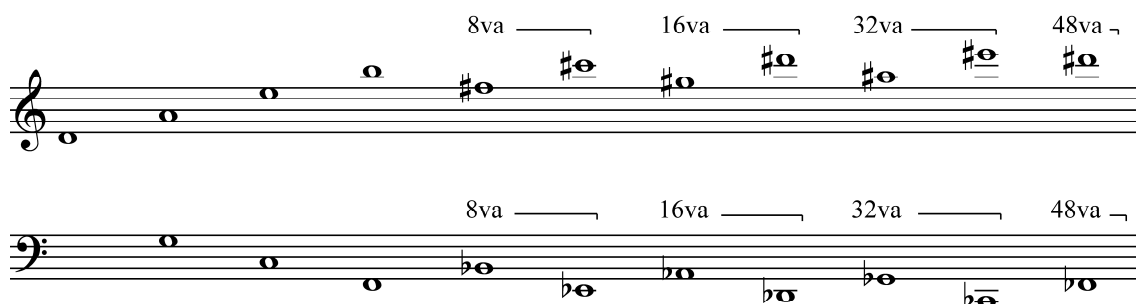
⁷⁹¹ “en tempos rápidos o moderadamente rápidos donde no se espera una gran exactitud en la entonación”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 229.

⁷⁹² “(especialmente en tempos lentos donde los refinamientos en la entonación son prácticos y efectivos)”. Ibid.

⁷⁹³ “la tentación de la entonación justa está siempre presente, a pesar de que aún no comprendamos del todo la relación entre las afinaciones puras y las que sólo están ligeramente apartadas de las puras. (...) De momento podemos recomendar la abolición de los actualmente ficticios doble-sostenidos y doble-bemoles y la adjudicación de un bemol y un sostenido a cada uno de los siete tonos, La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol; teóricamente, una escala de veintiún tonos. Incluso con una pequeña composición “lejos del piano”, diferencias como las que hay entre la octava aumentada y la novena menor se ven reforzadas. Añádase a esto una mayor interpretación en instrumentos que puedan tocar tales diferencias y una mayor insistencia sobre las terceras, sextas, séptimas, segundas y novenas más auténticas (pese a las quintas y cuartas más falsas) y la sensibilidad musical probablemente mostrará un camino hacia una solución para este enojoso dilema más satisfactoria que la división simplista y arbitraria de las actuales (y defectuosas) escalas”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 31.

una línea melódica más expresiva que participe de una entonación particularmente musico-técnica”.⁷⁹⁴

EJEMPLO S.25:⁷⁹⁵



El esbozo de esta posibilidad no deja de ser una especulación teórica, porque implica un tipo de aplicación práctica ni regulado ni regulable a nivel teórico aunque existente en la realidad interpretativa en todos los periodos y estilos aunque no en todos los instrumentos.⁷⁹⁶ Esta conexión entre teoría y práctica está siempre muy presente en sus razonamientos y junto con ese aspecto musical que atañe puramente al instinto y a la intuición artísticas, vertebran el discurso seegeriano.⁷⁹⁷ En éste resulta muy frecuente un intercambio constante de registro (o podríamos decir que observamos una línea directa de conexión) entre un planteamiento técnico basado en elementos concretos⁷⁹⁸ de la música oportunamente acotado, a un discurso metafísico en el cual las posibilidades mentales o teóricas quedan siempre en suspenso puesto que baraja TODAS las posibilidades en juego desde el punto de vista artístico, hablamos por tanto de valores inaprensibles y no ya solamente de conceptos definibles. Es cierto que él mismo afirma

⁷⁹⁴ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 229.

⁷⁹⁵ Ejemplo 168 de *TENM* (“Una escala teórica de 21 tonos”) en el que hemos rectificado la última nota en la 48va aguda que debería ser un SI# en lugar de un RE#.

⁷⁹⁶ “Teóricamente, utilizamos un sistema tonal articulado, es decir, entre DO y DO# por ejemplo, no se reconoce ningún otro material tonal. Sin embargo, en la práctica real, la gran diversidad de tonos que existen fuera de la escala (claros incluso para el oído musical) y que la investigación acústica ha corroborado constituye un desafío para el acuerdo de nuestra práctica y nuestra teoría”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 296-7.

⁷⁹⁷ “Para Charles Louis Seeger, el concepto de teoría –tanto si es compositiva, musicológica o filosófica– nunca distaba mucho de la práctica de la música”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*. Op. cit.; p. 229.

⁷⁹⁸ Lo que el autor denomina “materiales manipulados” de la música.

que una disociación de ambas perspectivas supondría enfrentarse al hecho musical de manera parcial, pero en un método de características técnicas esa falta de delimitación genera bastante confusión a veces, pues uno tiene que estar siempre en alerta para identificar los pasajes en que se nos dirige en unos términos o en otros.

Respecto a un sistema acórdico rítmico, Seeger no se dispone a presentarnos una codificación, ni siquiera a establecer unas bases para ella que den lugar a lo que podríamos denominar una armonía rítmica⁷⁹⁹ sino que se limitará a apuntar toda una serie de posibilidades para el futuro musical que, como en tantas ocasiones ocurre con los escritos de este autor, abren caminos para la investigación augurando nuevas perspectivas potenciales. La justificación de estas especulaciones radica en el hecho de que efectivamente la escritura moderna muestra *“que ciertos acordes rítmicos se producen con una frecuencia inusual”*.⁸⁰⁰ Estas son algunas de sus elucubraciones:

- podría trazarse un paralelismo entre los acordes tonales y los rítmicos en base a las proporciones numéricas que se establecen. De esta manera conecta el acorde rítmico (a) de su ejemplo 169 con la tríada mayor diatónica en su segunda inversión. Este vínculo entre las dos armonías: la tonal y la rítmica, podría considerarse un primer paso hacia la consecución de ese objetivo ideal en el que ambas se unificarían.
- Volviendo al concepto de centralidad rítmica,⁸⁰¹ aporta una posible aplicación: un acorde rítmico podría actuar como centro *“y las desviaciones a partir del él (y hacia otros centros) con un adecuado retorno al primero*

⁷⁹⁹ *“Desafortunadamente, no se puede más que especular sobre la naturaleza de semejante armonía y centralidad rítmicas”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 363.

⁸⁰⁰ *Ibid.*

⁸⁰¹ *“Debe recordarse que el presente trabajo propone: (1) que el pulso tiene que considerarse el homólogo rítmico del tono; (2) que el tempo que se establece en la caída del primer tiempo del compás sirve para la centralidad rítmica del mismo modo que la tonalidad lo hace para la centralidad tonal; (3) que ambos tipos de centralidad consisten en la recurrencia de un centro o eje, la rítmica sobre la recurrencia invariable, periódica (iteración), la tonal sobre la recurrencia variante, aperiódica o sobre la inferencia de ese centro o eje; (5) que la “modulación” dentro de la centralidad rítmica puede verse afectada con o sin cambio de compás, del mismo modo que puede hacerlo la centralidad tonal con o sin cambio de la armadura”*. SEEGER, Charles. *“On the Moods of a Music-Logic”*, Op. cit.; pp. 245

mediante todos los mecanismos de repetición, secuencia, oposición y continuidad”.⁸⁰²

- Respecto al dispositivo de la repetición, tan indispensable como reprehensible en el tratamiento tonal, hallamos su correspondencia en el tratamiento técnico cuando: (1) censura la repetición sin modificar de una figura rítmica⁸⁰³ y (2) invita a experimentar con la repetición de un diseño tonal con variación de la figuración rítmica.⁸⁰⁴

Aunque no se trata de una pieza completa, ni siquiera de una frase sino de compases aislados, su ejemplo 170 constituye una primera muestra de contrapunto a tres voces. En la escritura de este ejercicio cabe destacar la repetición del contenido del contrapunto 1 en la parte grave (remarcando así la relación dos a dos de las voces que se deberá vigilar siempre). Tal vez podríamos entenderlo como el método de trabajo que deberíamos seguir, sin embargo, esta disposición no mostrará una continuidad en los trabajos que aparecen en el capítulo siguiente y el autor no hace incidencia al respecto. Sí observamos que en la distribución de las voces, la línea principal ocupa prioritariamente la voz central.⁸⁰⁵ He aquí otro de los arcaísmos⁸⁰⁶ que se revela en el planteamiento técnico de este autor, pues esta propuesta muestra su paralelo con el tratamiento que hicieron los primeros polifonistas de la Edad Media. Ahora bien, al igual que en otras ocasiones que ha “resucitado” términos caídos ya en desuso, lo hace por motivos prácticos de aplicación musical, creemos que éste pueda ser también el caso

⁸⁰² SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 363.

⁸⁰³ “El factor principal que obstaculiza un desarrollo rítmico más libre es la tendencia a la repetición sin modificar de una figura rítmica”. Ibid.

⁸⁰⁴ “ofrece un terreno de lo más interesante para la aventura musical”. Ibid.

⁸⁰⁵ “En el contrapunto a tres voces, una línea (denominada la línea principal) debe utilizarse como una base estructural para la conducción de las otras dos. No hace falta que la línea principal sobresalga de forma más destacada que las otras dos. Puede ser más, menos, o igualmente importante. Siendo lo más conveniente situarla en el centro, debería jugar un papel importante al reducir las dificultades técnicas de la interpretación al mínimo”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 353.

⁸⁰⁶ “Los escritores de los antiguos organum sin duda consideraron la parte central como la ‘vox principalis’ y añadieron sus contrapuntos a cada lado de ella. Los polifonistas del siglo XIII también mostraron una tendencia a poner la melodía principal en la voz central (...)”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 247.

y que esta disposición se origine en un intento por facilitar la labor del intérprete.⁸⁰⁷
“Además de su parte habitual, cada intérprete debería tener la línea principal (y en casos de extraordinaria dificultad, también la tercera parte) copiada por encima o por debajo de las notas que tiene que tocar”.⁸⁰⁸

Uno de los primeros párrafos que aparecen en el capítulo XVI hace referencia a cómo proceder para construir texturas a tres voces: “El procedimiento seguido para el contrapunto a dos voces se aplica entre cada línea añadida y la línea principal. Entre las líneas añadidas deberían imperar los principios de la escritura disonante. La composición tendría que distribuirse o programarse bien antes de comenzarla y esbozar las características de cada línea antes de hacer cualquier intento por combinarlas”.⁸⁰⁹ Por tanto nos sirve para inaugurar el capítulo XVII (Aplicación de la Disonancia a la Frase a Tres Voces) que podríamos decir que consiste básicamente en una presentación de varios trabajos contrapuntísticos a tres voces que le permitirán comentar algunas aplicaciones prácticas de determinados recursos.⁸¹⁰

Para todos los ejercicios que nos presenta en este capítulo, el autor se ha basado en la misma línea principal (situada en el centro). De ella nos dice: “tiene un contorno tonal tan profundamente disonante que cualquier contrapunto que se le acople tenderá a parecer relativamente consonante, resultando bastante difícil aplicar la disonancia. Rítmicamente, sin embargo, la línea principal no es muy disonante, y la disonancia rítmica en el contrapunto es relativamente fácil”.⁸¹¹ Recordemos que con anterioridad

⁸⁰⁷ El siguiente comentario refuerza esta suposición: “La interpretación de una partitura como la sugerida anteriormente sería más fácil de arriba abajo, en lugar de la convención actual de izquierda a derecha y el posible emplazamiento del bajo fundamental armónico tonal en la parte central (ver capítulo 16) aportaría a este plan un apoyo añadido”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 381.

⁸⁰⁸ SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 353.

⁸⁰⁹ Ibid.

⁸¹⁰ “Crawford tiene tres maneras principales de coordinar las partes en una textura heterofónica. (...) Melodías incluso de carácter radicalmente contrastante pueden sin embargo, compartir contenido motivico (...) control en los intervalos que se forman entre las melodías, particularmente en esos momentos relativamente excepcionales en que reposan al mismo tiempo. (...) el principio del pivotar invernal (...) notas sostenidas en una parte a menudo actúan como fulcros alrededor de los cuales las notas de la otra parte se balancean. Mientras una parte mantiene su nota, la otra salta simétricamente sobre ella. Cuando las partes mantienen y saltan por turnos, el resultado es una clase de contrapunto de grandes saltos”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 82.

⁸¹¹ SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 366.

ya ha hecho suficiente hincapié en que debe vigilarse un exceso de complejidad rítmica para que la interpretación pueda desarrollarse satisfactoriamente.⁸¹²

EJEMPLO S.26:⁸¹³

Moderato

The musical score is divided into two systems. The first system has three staves: Cpt.1 (top), Principal (middle), and Cpt.2 (bottom). Cpt.1 starts with a quarter rest followed by a half note G#4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Principal staff starts with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Cpt.2 has a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second system also has three staves. Cpt.1 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Principal staff has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. Cpt.2 has a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The score includes various musical notations such as rests, notes, beams, and articulation marks.

El primero de ellos constituye un ejemplo del tipo de ejercicio con el que debería iniciarse el estudiante. Estos ejercicios son prácticamente a dos voces excepto breves momentos en que aparecen las tres voces. Esto se consigue creando sobre la línea principal central, dos contrapuntos con frecuentes silencios intercalados de forma alternada entre ellos.⁸¹⁴ Se trata, pues, del modelo de contrapunto a tres voces más

⁸¹² “Siempre debemos asegurarnos de mantener la disonancia rítmica dentro de los límites de la interpretación viable”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 308.

⁸¹³ Ejemplo 171 de TENM (“Contrapunto simple a tres voces”)

⁸¹⁴ “Para los primeros ejercicios, hemos comprobado que es aconsejable mantener un discurso bastante constante en la línea principal y conducir las líneas añadidas de manera discontinua de tal forma que la mayor parte de la textura sea a dos voces, con tan sólo un complejo a tres voces ocasional”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 353.

sencillo pues los dos contrapuntos⁸¹⁵ contrastan con la línea principal pero mantienen características comunes entre ellos (algunas tan obvias como que los dos contrapuntos contienen notas de valor más largo frente a las figuras de corta duración de la línea principal). Un elemento a destacar es el carácter contrastante entre la línea principal y las otras dos. Para señalar este hecho, Seeger utiliza su concepto de “temple” y nos dice que, por tanto, este ejercicio está en dos templos distintos.⁸¹⁶

Los ejemplos restantes muestran distintos recursos que, una vez más, tienen que ver con alguna forma de repetición. En definitiva, se trata de ver de qué manera y en qué contexto podemos utilizar el recurso de la repetición, una vez admitido que ésta resulta inherente al arte musical.⁸¹⁷

Un posible recurso a utilizar (siempre que sea con moderación pues de alguna manera implica la repetición de un tono) consiste en que dos voces den simultáneamente un mismo tono, pero mientras que una lo mantiene (valor largo), la otra discurre con valores más cortos a otros tonos. En realidad, el efecto generado no es exactamente de repetición sino de adelgazamiento de la textura, pues en el momento en que se efectúa el unísono la textura pierde una de las voces (si las voces en acción son tres, quedan reducidas a dos). Su ejemplo 172 muestra, sin embargo, un uso bastante abundante de este recurso (señalado con asteriscos) y llama la atención que en varias ocasiones ambas voces (las que realizan el unísono) coinciden en los tiempos fuertes del compás. Así pues, deducimos que el tratamiento del unísono en el contrapunto disonante se asemeja al tratamiento convencional en que no debería hacerse un uso habitual de los unísonos; sin embargo, difiere en que no se estipula preferencia porque ocurra en tiempos débiles en lugar de fuertes, por ejemplo, ni se solicita un tratamiento previo y posterior en la conducción de las voces.

⁸¹⁵ “los contrapuntos primero y segundo están dispuestos con interrupciones con sólo leves solapamientos”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 365.

⁸¹⁶ “Así pues, puede decirse que la frase está en dos ‘temples’, puesto que el ‘temple’ de la línea principal, con su movimiento suave y ondulante, está bien contrastado con el ‘temple’ un tanto perezoso e irregular de los contrapuntos”. Ibid.

⁸¹⁷ “.hasta el día de hoy no hemos encontrado ningún otro principio básico para dar forma a la música -es lícito decir que la repetición es el eslabón inicial en la técnica formal de la música y la variación y el desarrollo estadios de evolución más avanzados”. SCHOENBERG. Arnold. *Style and Idea*, Op. cit.; p. 265.

EJEMPLO S.27:⁸¹⁸

La nota pedal distribuida es un recurso que a pesar de su nombre, muestra importantes diferencias con lo que tradicionalmente se ha denominado una nota pedal. Se trata de enmascarar el efecto de una nota pedal explícita mediante tres procedimientos: (1) que la nota escogida se vaya distribuyendo entre las distintas voces de la textura (y que en cada ocasión no se trate con valores excesivamente largos), (2) que en cada voz aparezca en una octava y registro diferentes y (3) que la nota pedal se halle muy bien disonada.⁸¹⁹ El ejemplo S. 27 ilustra este recurso: La nota SOL aparece en el contrapunto 2 en el primer compás, en el Cpt. 1 en el segundo, de vuelta al Cpt. 2 en los compases 3 y 4 y en el compás 5 vuelve al Cpt. 1 (marcado con asteriscos en el ejemplo).

Otro recurso que se ilustra en el ejemplo S. 27 consiste en otro tipo de repetición pero a diferencia del primer caso comentado (remitimos a su ejemplo 172), aquí no se trata del unísono sino de una duplicación a la octava que también acaece en el contexto de un movimiento oblicuo, es decir, mientras una voz mantiene un tono, otra en una figuración más rápida repite momentáneamente ese sonido a una octava diferente a la de la nota mantenida (en el ejemplo se señala como (AB)). “Una repetición consistente de

⁸¹⁸ Ejemplo 173 de *TENM* (“La nota pedal distribuida”)

⁸¹⁹ “Esto sonaría mal si el tempo fuera más rápido, si el tono fuera el mismo (unísono) en los cuatro casos y si no estuviera rigurosamente bien disonado”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 367.

tales octavas no sonaría desagradable, especialmente si los tonos así “golpeados” trazaran algún neuma significativo, puntuaran la frase o la interrumpieran de alguna manera bien planeada”.⁸²⁰ En definitiva, vemos que no sólo el unísono sino también la duplicación a la octava queda justificada⁸²¹ siempre que corresponda a la realización global de la idea musical.

EJEMPLO S.28:⁸²²

En uno de los últimos ejemplos, Seeger ilustra cómo utilizar triadas consonantes⁸²³ en el tejido disonante (ver los asteriscos en el ejemplo S.28). El autor nos dice que “Este tipo de tratamiento origina una dulzura peculiar”,⁸²⁴ es fácil deducir lo obvio de esta afirmación, pues a nivel de percepción esa “dulzura” no resulta más que de la sensación de familiaridad en un contexto un tanto árido. A pesar de contemplar esta posibilidad no podemos olvidar que constituye una excepción en el marco del contrapunto disonante.⁸²⁵

⁸²⁰ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 368.

⁸²¹ “si, de manera clara, se lleva a cabo teniendo algún diseño en mente”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 367.

⁸²² Ejemplo 175 de *TENM* (“Contrapunto a tres voces con triadas consonantes”)

⁸²³ “Es difícil hacer bien un sonido de triada mayor en una composición disonante, pero si está correctamente disonante no solamente es posible sino bueno”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 29.

⁸²⁴ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 369.

⁸²⁵ “En respuesta a lo que ellos [Seeger y Crawford] consideraban la dependencia excesiva de la música romántica del siglo XIX en la armonía acórdica concebida verticalmente, Seeger le instaba, y Crawford buscaba, a escribir música que constara de una o más melodías independientes y autosuficientes. Estas

Así pues, la anterior dista de ser una aplicación ejemplar del contrapunto disonante no sólo por el uso de tríadas sino porque cualquier tipo de asociación vertical redundaría negativamente en un complejo contrapuntístico destruyendo por definición,⁸²⁶ la idea de heterofonía que guía esta práctica. Los dos últimos ejemplos (que corresponden a sus números 176 y 177)⁸²⁷ en cambio, constituyen muestras que se ajustan mucho más al ideal heterofónico de Seeger en el que las melodías “*tienen distintos caracteres, configurados por las diferencias en la articulación, ritmo, registro, instrumentación y contorno. Con frecuencia, las melodías contrastantes son también motivica e interválicamente distintas. Suenan al mismo tiempo pero no se regulan entre sí a la manera de la polifonía tradicional sino más bien cada una mantiene un alto grado de integridad e independencia intrínseca. Por supuesto, para un compositor resulta fácil escribir partes polifónicas de carácter radicalmente contrastante. Lo que es más difícil y potencialmente más gratificante para los oyentes, es crear sutiles vínculos entre las dispares partes que puedan justificar su comparecencia simultánea. Estos vínculos entre partes por lo demás independientes y contrastantes son lo que “justificará la combinación y aportará al oyente algo que no encontraba en las líneas por separado”, y de esta manera “hará que el resultado en su forma global merezca la pena”*”.⁸²⁸

Aunque en su momento este “Manual de Contrapunto Disonante” constituyera un fin en sí mismo –cuyo objetivo atendía a la formación de los alumnos de composición de Seeger–, posteriormente y fruto de que los intereses de este autor se desviaron desde la composición musical de vanguardia a la musicología y concretamente a la etnomusicología, la teoría neumática tuvo una destacada evolución más allá de su planteamiento original como lo acabamos de estudiar aquí. Esta evolución marcó una línea independiente cuya importancia trascendió su origen

melodías, estaban cuidadosamente estructuradas para evitar referencias triádicas, como Seeger recomendaba, y para proyectar diseños originales convincentes”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 4.

⁸²⁶ “(...) debemos enfatizar de nuevo que el pensamiento acórdico tiende a ser destructivo para el pensamiento contrapuntístico; detiene el discurso, el momentum y dificulta esa independencia de la línea sin la cual la heterofonía es imposible”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 362.

⁸²⁷ “de un carácter más genuinamente heterofónico que los precedentes”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 369.

⁸²⁸ STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 81.

quedando vinculada a los posteriores estudios musicológicos de Seeger⁸²⁹ y por tanto, su estudio excede el ámbito de este trabajo.

⁸²⁹ “En noviembre de 1931 Seeger presentó una charla, “A Modern Neume Theory”, a la New York Musicological Society, en la que proponía su teoría “como una base para el estudio de la lógica musical” (...) La teoría del neuma constituyó la base de un artículo más extenso que ha ejercido una tremenda influencia en el campo de la etnomusicología y de la teoría musical que envuelve el tema del contorno de la música”. RAO, Nancy Y. Op. cit.; p. 362. La autora se refiere al artículo “On the Moods of a Music Logic”, que hemos referenciado a lo largo de nuestro trabajo.

CAPÍTULO V

ESTUDIO COMPARATIVO DE LA DESCRIPCIÓN TÉCNICA DE LOS TRES TRATADOS ANALIZADOS

Aún siendo conscientes de que resulta imposible separar los diferentes aspectos que acontecen simultáneamente durante el discurso musical, en este capítulo hemos optado por una presentación en subtítulos que facilitará la labor de centrarse en un enfoque determinado. Sin embargo, ninguno de los componentes del arte musical es susceptible de restarse a los demás y por tanto, una visión de cada uno de los siguientes apartados cerrada en sí misma no dejará de ser una visión parcial e incompleta pues sólo de la interconexión que necesariamente se observará en la redacción de todos ellos, puede asumirse y entenderse el contenido global. Una vez aclarado que no estamos hablando de muchas cosas diferentes si no de una misma cosa, nos disponemos a comentar diferentes aspectos de ella que inevitablemente se solaparán.

V.1. ALTURAS. INTERVALOS

El parámetro altura se ha revelado como el elemento que ha focalizado la atención de nuestros tres autores. De manera absoluta y prácticamente única en Falk y Krenek, mientras que en el caso de Seeger hemos verificado una clara inquietud reflejada en una amplia especulación teórica que proyecta una renovación para el tratamiento de los demás parámetros. Aún así, la altura será el principal componente musical que determinará un discurso musical “disonante” en el sentido seegeriano, y lo que es más substancial: es el parámetro que de manera más efectiva encuentra una mejor adaptación a la práctica musical del corpus teórico de Seeger.

Hemos comprobado en el análisis realizado en el capítulo IV.1 que Falk no trasmite en su tratado una voluntad de equidad interválica sino que establece un nuevo escalafón de las alturas cuyo fundamento es la inversión de la jerarquía mantenida durante siglos por la música tonal. No tenemos constancia de que Falk se posicionara en referencia a la controvertida desjerarquización de las alturas que pareció erigirse en baluarte de los primeros movimientos atonales de principios de siglo XX (recordemos que entre los ideales primigenios de la atonalidad estaba precisamente conseguir el desmoronamiento del binomio consonancia-disonancia que permitiera el uso no jerarquizado de los doce sonidos de la escala cromática).¹ Debemos alegar que puesto que no disponemos de documentos teóricos escritos en los que este autor se expresara en su momento a raíz de ésta y de muchas de las controversias que rodearon el nuevo lenguaje atonal, nuestras derivaciones están fundadas en la observación de su tratamiento técnico, pues desde el punto de vista de disertación teórica los materiales son extremadamente pocos por lo que a Falk se refiere, mientras que contrastan con las cuantiosas fuentes que disponemos de los otros dos autores. Sí podemos afirmar que el motivo que movilizó a Falk para la redacción de su tratado fue regular el nuevo tipo de música que pretendía un discurso en constante disonancia, y que en la entrevista de 1981 se muestra esperanzado en que por esta vía, la noción misma de disonancia llegue a perder su sentido.² En este aspecto disiente frontalmente con Seeger, que opina que no se puede eludir ni prescindir de la dicotomía consonancia-disonancia basándose en criterios tanto culturales (tradicición) como estructurales (dialéctica narrativa fundamentada en el contraste). Sin embargo, como veremos a continuación, resulta interesante el modo en que nuestros tres autores confluyen en su valoración y tratamiento interválico a pesar de que el punto de partida como postulado teórico pueda ser en mayor o menor grado, distinto.

¹ “La equiparación de la disonancia a la consonancia fue la legitimación teórica de una praxis que había surgido ya por los conductos normales por los que siempre surgen los nuevos tecnicismos en el arte: por la vía de la expresión y de la libertad del artista”. GARCÍA LABORDA, José María. *La Música del siglo XX...*, Op. cit.; p. 303

² “(...) da una disonancia continua, suprimiendo así la noción misma de disonancia”. Falk en la entrevista de 1981.

Sabemos que el sistema dodecafónico nació en un intento de desjerarquización de alturas.³ La serie es el dispositivo utilizado para ello: ningún sonido puede repetirse antes de que hayan sonado los once restantes. El procedimiento serial en sí mismo ratifica esa voluntad de equiparación, de democratización de las alturas. Por otro lado, hemos visto a lo largo de nuestro análisis del tratado de Krenek cómo la introducción de determinadas técnicas compositivas -como por ejemplo la del cruzamiento entre distintas formas seriales-, genera líneas que muestran flagrantes repeticiones de una altura sin que se hayan escuchado las once restantes. Aunque el mismo desarrollo del sistema pueda justificar este resultado, lo cierto es que con este tipo de procedimientos la pretendida desjerarquización de las alturas queda en entredicho. Un propósito inicial éste, que se termina con el uso de la serie únicamente en su forma original y para la composición de invenciones a una sola voz. Todo uso ulterior que muestra Krenek en su tratado transgrede la supuesta ecuanimidad de las alturas y finalmente atenta, como hemos demostrado, a la integridad misma de la serie. Así pues, ese intento de democratización de las alturas se queda en eso: en un ideal utópico.⁴

Seeger por su parte, en ningún momento propone ni teóricamente ni en la práctica, la equiparación de las alturas. Esta equiparación supondría una no distinción entre consonancia y disonancia,⁵ algo que como hemos visto, a este autor le parece impensable.⁶ Persigue crear un lenguaje estilísticamente distinto al de la tonalidad mediante la inversión de su práctica convencional, y puesto que la tonalidad es un sistema jerárquico, Seeger pretende alcanzar una jerarquía de signo contrario. Un

³ “(...) tras la abolición de todas las relaciones rutinarias, de todas las diferencias jerárquicas de los intervalos, sonidos, partes formales, (...)”. ADORNO, Theodor W. *Filosofía de la Nueva Música*, Op. cit.; p. 75. La mayoría de las citas de Th. Adorno aportadas en este trabajo van dirigidas a ejemplificar la mentalidad imbuida bajo este error. También algunas citas de J. Ruffer nos han servido para ilustrar esta ideología y argumentar así nuestra postura.

⁴ “(...) en el atonalismo (dodecafónico y serial), dichos intervalos [se refiere a los consonantes] se encuentran forzosamente en situación de inferioridad tanto cualitativa como cuantitativamente, mientras que los intervalos llamados tradicionalmente disonantes tienen funciones más importantes y son más frecuentes. En principio, esta discriminación parece paradójica en un sistema que teóricamente tiende a la desjerarquización de las alturas”. BARCE, Ramón. *Fronteras de la música*, Op. cit.; p. 88-9.

⁵ “Emancipación significa garantizar igualdad de derechos y de opciones. (...) por tanto resulta superfluo dividirlos en clases separadas, como consonancias o disonancias. Sólo hay consonancias ahora; las disonancias simplemente son consonancias más remotas”. RUFER, Josef. Op. cit.; pp. 50-1.

⁶ “El principal defecto de la escuela de Schoenberg, como el de todas las demás, parecía residir no en el tratamiento de la disonancia, sino de la consonancia. Todo iba bien siempre que se mantuviera una estructura absolutamente disonante, pero a la primera introducción de una consonancia, con frecuencia se producía una sensación de decepción, de fracaso. Era como si hubiera huecos en el tejido”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 26.

mundo en el que son las disonancias las que preparan y resuelven las consonancias; por consiguiente, mantiene en su planteamiento teórico-filosófico la necesaria continuidad de la dicotomía consonancia-disonancia pues sólo puede entender una música que se articule mediante el contraste de esta dualidad. Nos dice que a lo largo de toda la historia de la música, se aprecia la intersección de ambas (consonancia-disonancia) aunque su valoración haya ido fluctuando según épocas y estilos. Por tanto, no concibe una música en la que se equiparara a todas las alturas (o intervalos) sin prelación de unas sobre otras.

Si bien se hace evidente una actitud de rebelión contra el sistema tonal⁷ tradicional que rezuma de las exposiciones teórico-técnicas tanto de Seeger, como de Falk y de Krenek, sólo Seeger no elude el sistema tonal (al menos no en la medida ni en la forma en que sí lo hacen Falk y Krenek) si no que precisamente parte de él y su planteamiento se fundamenta en el reconocimiento y la creencia del poder ineludible de la tradición y de la educación auditiva en base a ella. Por este motivo, el propio Seeger habla del suyo como de un sistema “*desequilibrado*”⁸ (ya que el sistema tonal también lo era), admitiendo así abiertamente que pretende exponer una jerarquía de signo contrario. De hecho, la premisa que sustenta toda la exposición teórico-técnica de Seeger es precisamente la inversión de la práctica tonal: una vez se estudien a fondo los mecanismos que han caracterizado el funcionamiento de esta última, será el tratamiento opuesto en todos los aspectos lo que caracterizará la práctica seegeriana. Ni Falk ni Krenek expresan con esta claridad que parten del sistema tradicional y que su propuesta apunta a un sistema igualmente desequilibrado.

Predominan en la música atonal de Falk unos determinados intervalos – a saber, las séptimas, novenas y, en cierto grado, el tritono-, sobre otros -terceras/sextas mayores y menores; cuartas/quintas/octavas justas-, y sin embargo, Falk es el único de los tres

⁷ “...Es verdaderamente extraña la existencia en el hombre de esta actividad mental que consiste en suplantar una cosa por otra, no tanto por afán de llegar a ésta como por el empeño de rehuir aquélla”. ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*, Madrid, 2000; p. 433.

⁸ “(...) se ha de reconocer con franqueza y entender perfectamente que este primer paso es la organización de una manera de hacer necesariamente desequilibrada (estilizada) porque aspira a contrarrestar un estilo antiguo que ha sido durante mucho tiempo desequilibrado en la otra dirección”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 296.

autores que no incluye en su tratado una clasificación de los intervalos. Tampoco hace una alusión a la dicotomía consonancia-disonancia. No obstante, debemos deducir que presupone la clasificación tradicional de los intervalos pues al presentarnos su ejemplo de monodía atonal dice: “*Las cinco primeras notas hacen intervalos únicamente disonantes*”.⁹ Éste es uno de los pocos lugares en todo el tratado que utiliza el término “disonante” refiriéndose a un intervalo.¹⁰ Creemos que la voluntad de Falk era precisamente evitar esta terminología para no entrar en su conflicto y puede que incluso para intentar hacer ‘tabula rasa’ por lo que a la valoración interválica se refiere. Esto nos conduce a poder pensar que Falk se posicionaba en el lado de los que pretendían una desjerarquización teórica de las alturas.¹¹ Como no aporta argumentos teóricos al respecto sin embargo, no podemos hacer otra cosa que basarnos en nuestras deducciones que, sustentadas en la práctica descrita en su tratado, nos conducen a verificar una jerarquización interválica de signo contrario a la tradicional. A nivel interválico, Falk muestra una prelación de las séptimas mayores y las novenas menores (elementos de base del sistema) frente a las séptimas menores y las novenas mayores (elementos secundarios). Hemos comprobado en nuestro estudio realizado en el capítulo IV que esta diferente valoración entre las séptimas, novenas y segundas según sean mayores o menores también puede hallarse en la normativa que estipula el contrapunto tradicional. Pero es que tanto Seeger como Krenek marcan también esta diferencia: Seeger denomina “disonancias perfectas” y Krenek “disonancias duras” a los intervalos preferentes del sistema atonal integral. Aunque Falk no incluya en su tratado una clasificación de los intervalos, se hace patente que se adhiere a la clasificación tradicional que de ellos se ha hecho en el sistema tonal. Se limita a llevar a cabo una inversión de la valoración interválica tonal de la manera más rigurosa, minuciosa y podríamos decir que hasta las últimas consecuencias.

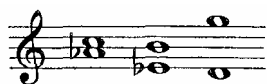
⁹ FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 46.

¹⁰ De hecho, el único si no tenemos en cuenta la extensa introducción del tratado. Queremos recordar que lo que en la traducción que presentamos como apéndice 1 de este trabajo aparece como “acorde disonante”, en el texto original es “agregation”, por tanto, para ser estrictos Falk no utiliza el término disonante más que en el lugar apuntado.

¹¹ “*En su ‘Harmonielhere’, aparecida en 1911, Schoenberg ya mantenía que las notas disonantes eran en realidad consonancias más lejanas, (...) Todo esto confirma lo acertada que era la idea de Schoenberg de reunir todas las relaciones entre notas en el concepto unificado de consonancias más próximas o más alejadas –esto también anticipa múltiples futuras posibilidades en el desarrollo del oído humano*”. RUFER, Josef. Op. cit.; p. 46.

La clasificación de los intervalos que Krenek nos ofrece en su libro se ajusta a la valoración que la práctica común muestra de ellos como consonancias o disonancias. Como prueba del grado de fidelidad a la convención observado en esta clasificación interválica, queremos destacar el carácter ambivalente que Krenek pretende conservar del intervalo de cuarta justa. Es cierto que en la tonalidad este intervalo tiene una valoración relativa supeditada al contexto y a su ubicación en una textura armónica (a veces tratada como consonancia, a veces como disonancia). Sin embargo, no vemos la necesidad de mantener esta valoración relativa o ambivalente en un discurso atonal; porque en realidad difícilmente podrá percibirse la cuarta justa como disonante en un contexto verdaderamente atonal (en la tonalidad este intervalo puede actuar como consonancia o como disonancia dependiendo de los intervalos que le acompañen y de su disposición, sin embargo en un contexto idiomático atonal una valoración de la cuarta justa en esta línea es muy discutible -sólo justificable desde el punto de vista histórico y difícilmente sostenible desde el punto de vista técnico). De hecho, el ejemplo que Krenek aporta para su posible valoración como consonancia (y que transcribimos a continuación como nuestro ejemplo 1), podría fácilmente interpretarse como un contexto tonal:

EJEMPLO 1:¹²



Una tercera mayor, una quinta aumentada (enarmónico de una sexta menor) y después esa cuarta justa final (expandida en una octava): obviamente aquí la cuarta resulta disonante, pero porque le anteceden dos intervalos consonantes. Otra cosa sería poder afirmar que una progresión en vertical de este tipo se ciñe al sistema pero lo cierto es que Krenek no se posiciona ni un sentido ni en otro. Si para su discurso musical dodecafónico se permiten sucesiones en vertical de este tipo (o sea, sucesión de intervalos considerados consonancias) es algo que claramente no ocupa un interés de primer plano para este autor. Éste es el motivo por el que esta clasificación de intervalos

¹² Ejemplo 28 del tratado de Krenek.

en vertical forma parte de un marco teórico sin una explícita aplicación práctica posterior: porque según Krenek, las relaciones entre entidades verticales “*no juegan ningún papel en la música atonal*”.¹³ Lo cierto, pues, es que su clasificación de los intervalos no tiene consecuencias técnicas en el tratado –al menos desde el punto de vista de regular una sistemática relativa a su uso- y por tanto no pasa de ser una exposición más teórica que otra cosa.

Aludíamos un poco más arriba a la subdivisión que Krenek nos presenta de las disonancias en “suaves” (segunda mayor, séptima menor, novena mayor) y “duras” (segunda menor, séptima mayor, novena menor), y que halla un claro paralelo con las preferencias interválicas de Falk para su estilo atonal integral. Pero así como en Krenek esta clasificación no pasa de ser una exposición teórica sin consecuencias en el desarrollo técnico del tratado puesto que no hace una aplicación práctica de ello; en Falk sí veíamos reflejada la diferenciación entre estos dos grupos de disonancias en el destacado corpus de reglas que nutren su tratado (aunque este autor no utilizara la nomenclatura de “suaves” y “duras” para designarlas). Éste es uno de los motivos que corroboran que la incursión en el concepto vertical que hemos constatado en el tratado de Falk se halla totalmente ausente en el de Krenek.

Seeger también presenta una clasificación de los intervalos según sean melódicos o armónicos (en el capítulo VI de “TENM”) que en ningún término contradice su valoración tradicional como consonancias o disonancias. “*Seeger es completamente consciente de la larga y controvertida historia de tentativas para encontrar una base fisiológica o acústica para la distinción entre consonancia y disonancia. También es consciente de la constante evolución histórica en la definición de consonancia y disonancia (las disonancias de una época pueden convertirse en las consonancias de la época siguiente y viceversa). No obstante admite el poder continuado de la tonalidad tradicional para configurar nuestros oídos y por tanto, al hablar de intervalos, se contenta con adoptar la clasificación convencional, de la práctica común: las terceras y sextas mayores y menores, las cuartas y quintas justas*

¹³ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint*..., en Tomo II, Apéndice 2; p. 79.

son consonantes; las segundas, séptimas y tritonos son disonantes”.¹⁴ Seeger también establece una distinción entre “disonancias perfectas” (2ª menor, 7ª mayor, 9ª menor, 14ª mayor, 16ª menor) y “disonancias imperfectas” (2ª mayor, 7ª menor, 9ª mayor, 14ª menor, 16ª mayor). No resulta difícil establecer el paralelo con las disonancias duras y suaves de Krenek y en definitiva, concluimos que esta diferenciación por lo que a interválica se refiere se constata normativa en el contrapunto no tonal.¹⁵

Al tratar el contrapunto a dos voces; Falk dice que en tiempos acentuados siempre tendrá que haber una séptima mayor o una novena menor y que la cuarta aumentada sólo aparecerá esporádicamente en tiempo acentuado y nunca para comenzar ni terminar el ejercicio. Queremos detenernos en este trato específico para el tritono (cuarta aumentada o quinta disminuída): se constata que ni es un intervalo preferente ni tampoco una consonancia a neutralizar. Dice Krenek que el tritono es un intervalo neutro, con lo cual nos está corroborando el carácter esquivo de este intervalo que le confiere unas características versátiles que lo han definido y estigmatizado en cualquier época histórica. Pero es que Seeger también muestra sus reservas frente a un intervalo cuya ambigüedad no permite confiarle un discurso disonante consecuente pues “aislado, el tritono es prácticamente consonante”.¹⁶ Efectivamente, Seeger apunta también a la versatilidad de este intervalo dependiendo del contexto en el que aparezca¹⁷ y, en el mejor de los casos (por lo que al contrapunto disonante se refiere) en vertical se le podrá considerar una disonancia suave.¹⁸ De esta manera nos previene de no abusar de él, puesto que en la música del novecientos se revela un uso exhaustivo de este intervalo.

¹⁴ STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 18.

¹⁵ “si la tonalidad privilegiaba los intervalos llamados consonantes, la atonalidad de los vieneses y de sus seguidores privilegia los intervalos llamados disonantes. Eso, sobre todo armónicamente, fue una necesidad absoluta”. BARCE, Ramón. *Fronteras de la música*, Op. cit.; pp. 94-5.

¹⁶ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 336.

¹⁷ “El único lugar en que la lista de Seeger se aparta de la propuesta imperante del novecientos respecto a la cualidad tonal es en el tritono, que cataloga como un intervalo diatónico neutro –al mismo tiempo consonante y disonante- más que como alguna forma de disonancia”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*, Op. cit.; p. 127.

¹⁸ “El tritono se puede considerar una disonancia suave cuando se combina acórdicamente con disonancias perfectas o imperfectas; cuando se combina con consonancias debe considerarse como un intervalo consonante”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 360.

Se trata de hacer una breve reflexión sobre este intervalo para destacar el papel ambiguo que ostenta tanto en la música tonal como en la atonal.¹⁹ Mientras que en la tonalidad se considera un intervalo relativamente disonante a tratar sometido a determinadas precauciones, en la música no tonal, es el que menos cambia su valoración: no pasa a tratarse como si fuera una consonancia pero tampoco se engloba dentro de las disonancias principales que constituyen los intervalos esenciales del nuevo lenguaje. Nuestra tesis parte de los cambios en la valoración de este intervalo, generados por su evolución histórica (inicialmente considerado disonancia pues su aparición implicaba el sentido de inestabilidad armónica y de tensión melódico-armónica). Su uso exhaustivo en los lenguajes románticos y post-románticos atenúa de manera significativa ese sentido de inestabilidad, ya que su frecuencia en el discurso musical hace menguar este efecto inestable, acomodándolo a una cierta naturalidad. Esta naturalidad incipiente evoluciona en los lenguajes atonales hacia un creciente sentido de estabilidad. Esto puede explicar la actitud de reserva que muestran nuestros tres autores hacia el tritono, y que se ve agudizada por contraposición al predominio de los intervalos principales: séptimas y novenas (valoradas como disonancias predominantes). Aunque tal vez podamos decir que para la música atonal el tritono tiene un mayor grado de aceptabilidad que en la música tonal (originalmente considerado “diabolus in musica”)²⁰ en cuanto a que puede considerarse un intervalo afín a los constituyentes del sistema falkiano, lo cierto es que su ambigüedad armónica lo sitúa en una hipotética línea que imaginemos que constituya el límite entre ambos sistemas (tonal y atonal): en consecuencia, podemos decir con toda probabilidad que de entre todos los intervalos, el tritono constituye el intervalo cuya valoración se ve afectada en menor medida de un sistema a otro.

Visto desde una perspectiva global las melodías disonantes que Seeger propone muestran una preferencia por la variedad interválica (como resultado de evitar la repetición de un tono) aunque queda de manifiesto una preponderancia de intervalos

¹⁹ “la cuarta aumentada (o quinta disminuida) se consideran disonancias abstractas, dada su inestabilidad armónica”. BLANQUER, Amando. *Técnica del contrapunto*, Op. cit.; p. 112

²⁰ “El intervalo formado por la sensible y el cuarto grado por debajo (cuarta aumentada) o el cuarto grado por arriba (quinta disminuida) se llama ‘tritono’, es decir, tres tonos. Tiene una forma particular de sonar y fue observado con desagrado en la época del contrapunto estricto, en la que se le llamaba ‘diabolus in musica’ (diablo en música). La aspereza de su efecto era mitigada o evitada con la consecuente habilidad”. PISTON, Walter. *Armonía*, Op. cit.; p. 33.

como el semitono y sus complementarios (séptima mayor, novena menor y sus compuestos). Si bien la tendencia a la compleción cromática es explícita en Krenek porque de manera tácita es inherente al mismo concepto de serie, también hallamos un gusto por las melodías con los doce tonos tanto en Seeger como en Falk. Por lo que se refiere a la disertación sobre el contrapunto disonante de Seeger, podemos entender el total cromático como una vía específica en la labor de evitar la repetición de alturas. Al tratar la monodía atonal, Falk nos habla de la idoneidad de los temas con doce sonidos para la música atonal. Es, en definitiva, una manera segura de evitar la repetición de notas. Retomaremos la cuestión de la repetición en los apartados siguientes.

Concluimos entonces que este gusto por la compleción cromática revela una tendencia a equiparar las alturas (a lo que nos referíamos cuando hablábamos de un intento por desjerarquizarlas) y sin embargo, desde el punto de vista interválico, corroboramos una destacada preferencia de unos intervalos sobre otros.²¹ En lugar de establecer un método en el que cualquier intervalo tuviera el mismo peso específico que cualquier otro, los compositores de la Nueva Música –que podríamos llamar atonalistas– se esmeraron en favorecer cuantitativa y cualitativamente precisamente aquellos intervalos considerados disonancias en el sistema tonal, para compensar así las inevitables asociaciones con que el oído educado en la tradición hubiera respondido.²² En los tres autores se verifica una prelación del semitono y sus intervalos complementarios (séptima mayor y novena menor); que son considerados los verdaderos artífices a la hora de neutralizar posibles asociaciones con la tonalidad tradicional por lo que al parámetro altura se refiere, claro está; aunque como apuntábamos, lo cierto es que constituye el parámetro que centrará la máxima atención de los compositores no tonales de la primera mitad del siglo XX.

²¹ “En la atonalidad clásica, a pesar del enorme sacrificio que ha supuesto la supresión de la tónica y de sus relaciones, ‘las alturas están en plano de igualdad, pero no así los intervalos’”. BARCE, Ramón. *Fronteras de la música*, Op. cit.; p. 90.

²² “De este modo, los compositores atonales tratan los intervalos haciendo caso omiso de aquellas especificaciones auditivas fenomenales que caracterizan el espacio tonal. Este modo de escucha es antinatural y por lo tanto, puede lograrse y mantenerse únicamente mediante la supresión de los acordes consonantes y de las relaciones armónicas básicas entre acordes en las composiciones atonales, no vaya a ser que por la reacción natural del oyente, la interpretación armónica tradicional prohibida reaparezca refutando así cualquier reivindicación sobre la que se basa la música atonal o sobre desarrollar una nueva forma de escucha”. ALBERSHEIM, Gerhard. “The Esthetic Function of Intervals in Tonal and Atonal Music”, *Butlletin of the American Musicological Society*, No. 8 (Oct., 1945); p. 27.

V.1.1. LA OCTAVA.

Hemos observado un tratamiento particular y muy concreto para el intervalo de octava, tanto melódico como armónico. Esta peculiaridad parte de una fuerte restricción en su uso, especialmente en vertical, es decir, lo que comúnmente se conoce como una duplicación en un acorde tradicional. Sin embargo parece que la valoración del intervalo de octava evolucionó de diferente manera dependiendo de su aplicación melódica o armónica: *“Esta elusión de la octava como intervalo melódico resulta característica de este lenguaje, pero existe una variación considerable en su tratamiento armónico, que oscila desde la elusión de las duplicaciones en los acordes individuales hasta la práctica de evitar también las relaciones indirectas de octavas. Allí donde se da un lenguaje sistemáticamente disonante creado fundamentalmente por elementos lineales, la duplicación parece desequilibrar la textura e interrumpir el avance de la música”*.²³ En la prohibición del intervalo de octava hallamos de nuevo una voluntad de contrariar al sistema tonal, pues, al reforzar verticalmente un sonido, se temía que pudiera polarizar fuertemente la armonía.

Nos dice Seeger que *“en la escritura disonante la octava ocupa una posición similar a la del tritono en la escritura consonante del siglo XVI”*,²⁴ refiriéndose al intervalo tanto melódico como armónico de octava. Esta actitud hacia el intervalo de octava es común en los tres autores estudiados que lo proscriben tanto en horizontal como en vertical de manera categórica o con mínimas excepciones que revisaremos un poco más tarde pero ahora, detengámonos a cotejar esas “oscilaciones” en su tratamiento en vertical.

La ausencia de duplicación o de octavación de una nota supone una de las características más específicas de las primeras corrientes atonales -seriales o no- y

²³ PERLE, George. *Composición serial y atonalidad*, Op. cit.; p. 46.

²⁴ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 302.

también un importante punto de discordia e incluso de contradicción según indicamos a continuación. Está claro que en una textura polifónica la elección de una altura sonora u otra está fuertemente condicionada por consideraciones de tipo vertical, es decir, acórdico y hemos constatado que la evitación de la duplicación de un sonido, o sea, la no duplicación a la octava, se manifiesta sistemática en la propuesta pedagógica de estos tres autores.

Un examen atento de las armonías contemporáneas, relatado tras la primera década del siglo XX, conduce a Arnold Schoenberg, una de las figuras más paradigmáticas del momento, a las siguientes conclusiones: *“La sucesión de acordes parece regulada por la tendencia a hacer comparecer en un segundo acorde los sonidos que faltan en el primero, los cuales suelen estar un semitono más arriba o más abajo que aquellos”*.²⁵ Resulta fácil deducir que lo que Falk denomina la contrapartida atonal constituye el mecanismo adoptado por nuestro autor para asegurar esa compleción cromática en complejos verticales contiguos que, como estamos viendo, constituían una característica fundamental de esta nueva música. Es por ello que en una primera etapa de la atonalidad, Schoenberg afirma: *“He observado también que las duplicaciones, las octavas, ocurren raramente. Esto podría explicarse quizá porque el sonido duplicado gana una preponderancia sobre los otros y se convierte así en una especie de fundamental, lo cual no debe suceder. Pero quizá pueda también explicarse por una repulsión instintiva (y posiblemente exagerada) hacia el recuerdo de los acordes tradicionales, aun los más alejados. A la misma razón responde la circunstancia de que los acordes más sencillos de la armonía tradicional no se encuentran a gusto en estos contextos. Pero creo que hay otra razón. Creo que resultarían demasiado fríos, demasiados secos, demasiado inexpresivos. O quizá tengamos que habérmolas aquí con algo que he mencionado ya en otra ocasión. A saber: que estos acordes sencillos, que son imitaciones imperfectas de los datos naturales, nos parecen demasiado primitivos”*.²⁶ Años más tarde, la prohibición de la duplicación se constituye en norma para el serialismo dodecafónico, y en una conferencia impartida en la Universidad de California en 1941, el mismo Schoenberg

²⁵ SCHOENBERG, Arnold. *Armonía*, Op. cit.; p. 499.

²⁶ SCHOENBERG, Arnold. *Armonía*, Op. cit.; p. 500.

proclama: “...Evitar la duplicación de octavas. Duplicar es subrayar, y una nota así enfatizada podría interpretarse como una fundamental, o incluso como una tónica; evitemos las consecuencias de esta falsa interpretación. Sería perturbadora hasta la más débil reminiscencia de la anterior armonía tonal, pues produciría una falsa impresión expectante de resoluciones y continuidad.”²⁷ Sin embargo, en un “addendum” del año 1946 reconoce que “En los últimos diez años, algunas de las más estrictas reglas de duplicación de octava y de prominentes apariciones de acordes fundamentales de la armonía se han, hasta cierto punto, flexibilizado. Es evidente que estos hechos aislados no podrían cambiar el estilo de no-tonalidad a tonalidad. Además, incluso si la negación de un centro tonal hubiera sido temporalmente socavada, no tiene por qué haber destruido los méritos estilísticos de una composición”.²⁸ Lo que queremos evidenciar es que esta prohibición inicial de la música atonal fue progresivamente flexibilizándose hasta el punto de que se cuestionó incluso su necesidad.

Deducimos, en fin, que la prohibición absoluta de la duplicación de octava se revela, una vez más, como una estrategia que quiere garantizar un estilo atonal no contaminado de reminiscencias tonales.²⁹ Sin embargo, tiene razón Schoenberg cuando reconoce que la flexibilización de esta regla, o sea, la duplicación de octavas de manera puntual o esporádica no atenta a la integridad del estilo atonal³⁰ y, lo que es más importante aún pues constituía el motivo de su prohibición, no supone necesariamente una percepción tonal de la música ni mucho menos constituye un factor determinante para condenar la obra desde el punto de vista de su valoración artística.³¹ Estamos de

²⁷ SCHOENBERG, Arnold. *El estilo...*, Op. cit.; p. 150.

²⁸ SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*, Op. cit.; p. 244.

²⁹ Si avanzamos en el tiempo, hallamos en 1991 un teórico como George Perle que argumenta sobre esta cuestión: “...Las duplicaciones a la octava, sin embargo, no tienen por qué dar lugar necesariamente a implicaciones tonales; pero incluso en este caso pueden ser objetables. (...) Es posible que, en general, la elusión de la octava –el intervalo que invariablemente implica una evaluación de la cualidad armónica– esté motivada por el rechazo del compositor, en ciertos contextos, hacia criterios armónicos que se basan en tal evaluación”. PERLE, George. *Composición serial y atonalidad*, Op. cit.; p. 132

³⁰ “Tales restricciones concernientes al “diabolus in musica” del temprano siglo XX ya no parecen muy relevantes, teniendo en cuenta la cantidad de música no tonal que ha sido escrita en los últimos veinte años en la que se han explotado las relaciones de octava”. BARKIN, Elaine. Op. cit.; p. 126

³¹ “Los diversos recursos armónicos, por sí mismos, no explican la escritura creativa. Sólo cuando la teoría y la técnica son combinadas con imaginación y talento se producen obras de resultado importante”. PERSICETTI, Vincent. Op. cit.; p. 5.

nuevo ante una reacción humana que se repite a lo largo de la historia; a saber: el repudio voluntario y consciente de las pautas o gustos que se aceptaron como normativos o distintivos de la época histórica inmediatamente anterior.³² En el momento histórico al que nos referimos había que subvertir cualquier elemento tonal. Por otra parte, puede observarse una reacción similar en los tratados de armonía y contrapunto escolásticos cuando prohíben las octavas y quintas paralelas:³³ ciertamente se evitaron en la composición hasta aproximadamente mediados del siglo XIX pero también aquí, en esta norma, parece reflejarse un enfrentamiento estilístico con la polifonía medieval que se basaba, desde el punto de vista interválico, en la octava y la quinta, consideradas entonces consonancias perfectas y cuya sonoridad caracterizaba de manera distintiva a la música medieval.³⁴

En vertical, Krenek prohíbe el intervalo armónico de octava aunque permite el unísono siempre que no se hagan dos seguidos. Por otra parte, resulta significativa la expresa diferenciación en la valoración de la repetición de un sonido según sea al unísono, a la octava o a la doble octava que Seeger presenta en su tratado (ya hemos apuntado que este hecho corrobora que no se trata de una concepción que pueda fundamentarse en la teoría de clases de tono). Falk no admite armónicamente ni la octava ni el unísono pues no evidencia una diferencia expresa entre ellos. De los tres, Falk es el que se muestra más permisivo con el tratamiento del intervalo de octava tanto melódico como armónico, pues estipula unas determinadas circunstancias (muy reducidas, eso sí) en las que puede utilizarse: melódicamente, si hay una segunda voz que lo neutralice mediante sendas contrapartidas atonales (es el único autor que presenta la posibilidad de utilizar el intervalo de octava en lineal) y armónicamente lo permite como refuerzo de una línea melódica (duplicando una parte libre melódica). En este

³² “...no puede entenderse la trayectoria del arte, desde el romanticismo hasta el día, si no se toma en cuenta como factor del placer estético ese temple negativo, esa agresividad y burla del arte antiguo”. ORTEGA Y GASSET, José. Op. cit.; p. 442

³³ “En la Edad media todos los cantos y melodía se acompañaban a la quinta o a la cuarta, las diferentes combinaciones que formaban se designaban con el nombre general de Organum. Poco a poco las quintas consecutivas fueron abandonándose y a principios del siglo XIV las podemos hallar prohibidas por Jean de Muris”. LENORMAND, René. *A Study of Twentieth-Century harmony: A Treatise and Guide for the Student-Composer of To-Day (Étude sur l’harmonie moderne)*, trad. Herbert Antcliffe, London, 1915; p. 2.

³⁴ Debemos recordar aquí que también los cambios en el sistema de afinación contribuyeron a esta nueva percepción y valoración de los intervalos.

último caso (a través de la forma que denomina “partie libre intégrée dans une des formes précédents”), la posibilidad de duplicación de uno o más sonidos de la textura se hace materialmente efectiva en prácticamente todos aquellos fragmentos de la obra que no se circunscriban a la escritura estrictamente contrapuntística (“forme contrapuntique”), que finalmente deviene la única que no admite este tipo de duplicaciones. Este será uno de los motivos por los que se puede considerar al contrapunto como la textura por excelencia de la música atonal.

Al igual que les ocurriera a los atonalistas del círculo vienés,³⁵ tras prohibir inicialmente la duplicación de un sonido a la octava se observa una reconsideración de dicha prohibición, sin duda amparada en la idea de que, verdaderamente, la fiel observancia de tal norma resultase imprescindible para la preservación de la característica atonal en la música.³⁶ Si bien es cierto que su uso siempre suponía un riesgo, con el tiempo se fue tomando consciencia de que esta normativa no era más que un fruto del miedo: esa aversión primigenia a cualquier resquicio tonal caracterizó los primeros lenguajes no tonales hasta el punto de que su carácter rebelde los situaba en puntos extremos en los cuales, por negación de la convención, se aceptaba una normativa cuyo objetivo era esa insubordinación al sistema tonal, la manera de contrariarlo.³⁷ Tanto Falk como Krenek y Seeger quedan enmarcados pues en la línea del primer atonalismo por lo que al tratamiento del intervalo de octava se refiere.

³⁵ Dice Adorno: “En el ámbito del dodecafonismo, acordes que contengan esencialmente las duplicaciones de octava suenan falsos. Su exclusión se contó en principio entre las limitaciones más importantes en relación con la libre atonalidad. (...) los compositores dodecafónicos dudan sobre si, por mor de la pureza de la escritura, en adelante deben evitar todas las duplicaciones de octava o readmitirlas por su claridad”. ADORNO, Theodor W. *Filosofía de la Nueva Música*, Op. cit.; pp. 39-40.

³⁶ “Recientemente se va imponiendo, además, otra idea que va contra esa identificación de las octavas: las duplicaciones (también el unísono) puede ser necesarias desde el punto de vista dinámico o tímbrico, y deben volver a emplearse sin limitaciones”. BARCE, Ramón. *Fronteras de la música*, Op. cit.; p. 22.

³⁷ “...parece costar trabajo a casi todo el mundo advertir la influencia negativa del pasado y notar que un nuevo estilo está formado muchas veces por la consciente y complicada negación de los tradicionales”. ORTEGA Y GASSET, José. Op. cit.; pp. 441-2.

V.2. DISPOSITIVO DE NEUTRALIZACIÓN

La “contrapartida atonal” es el dispositivo de neutralización que Falk articula para asegurar la homogeneidad de su sistema atonal, cuyo objetivo es evitar cualquier asociación con la tonalidad. Hemos visto que al hablar de contrapartida atonal de un sonido nos referimos a sus dos semitonos (superior e inferior) y puesto que Falk restringe el uso de la segunda menor armónica,³⁸ está claro que estamos hablando fundamentalmente de séptimas y novenas o sus intervalos compuestos (coincidiendo con la prelación interválica estudiada). La contrapartida atonal se afianza como el dispositivo que nos servirá para contrarrestar cualquier guiño tonal -sean giros melódicos o entidades acórdicas-, enmascarándolos a través de la mediación de los intervalos constituyentes del sistema. Para terminar de consolidar el efecto de neutralización, el dispositivo se acompaña de medidas para restringir la repetición de un tono, es decir, que la repetición de un mismo sonido sólo será posible si se intercala su contrapartida atonal entre ambas exposiciones, pero tendrán que tenerse en cuenta por supuesto, diversos factores como la duración de los tonos, su ubicación rítmico-métrica o si se trata de sonidos que reciban algún tipo de acentuación específica. En el margen de tiempo-espacio que deberá pasar para repetir una altura –una vez se ha intercalado la contrapartida atonal- es donde el autor se muestra más impreciso.³⁹ Nos disponemos a comprobar que tanto Krenek como Seeger estipulan dispositivos de neutralización tonal que implican una regulación a la hora de repetir un tono pero coinciden con Falk en que tampoco muestran una rigurosidad tajante que dictamine un lapso concreto entre ambos enunciados de un mismo sonido.

³⁸ “El estilo atonal exige la mayor equidistancia posible de las voces con el fin de poder separar claramente cada voz y asegurar una sonoridad plena, no atropellada por los intervalos armónicos demasiado estrechos. Esta es la razón por la que la segunda menor acentuada está prohibida”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 25.

³⁹ Falk se refiere en varias ocasiones a un “mínimo dos compases”, intercalando factores como si se trata de tiempos acentuados o si la repetición es a la misma octava o a otra. Como ya hemos comentado en el capítulo anterior, el mero hecho de utilizar el término “compás” en esta circunstancia constituye el objeto de la imprecisión.

Las medidas para prohibir que un tono se repita a corta distancia de su primer enunciado consolidan una predisposición -o una creencia- al ideal de la desjerarquización de las alturas.

La “aplicación de la disonancia” es el dispositivo que Seeger articula para contrarrestar cualquier efecto tonal que pueda entrometerse en el discurso musical. Puesto que el objetivo de Seeger es establecer un sistema basado en la inversión de los usos tradicionales de la práctica común, la aplicación de la disonancia consiste precisamente en eso: neutralizar, oponer, en definitiva, equilibrar mediante un uso contrario al habitual por los procedimientos tonales (y subrayemos que para ello hay que ser un perfecto conocedor de dichos procedimientos). La diferencia más substancial entre este autor y los otros dos es que Seeger parte de la aplicación de la disonancia al parámetro altura pero a un mismo tiempo plantea que esta negación procedimental debe hacerse extensiva a todos los demás parámetros musicales. Esta actitud diferencia el planteamiento seegeriano no solamente del de los otros dos autores, si no en general, del de la mayoría de compositores y teóricos de principios del siglo XX que, ocupados en experimentar con un nuevo lenguaje no tonal se centraban de manera prácticamente exclusiva en la subversión de la ordenación tradicional de las alturas (inversión interválica, omisión de un centro tonal, ...).

Por lo que al parámetro altura se refiere, la aplicación de la disonancia se basa en estrategias como la restricción de la repetición de un sonido o la introducción de un sonido a distancia de semitono para neutralizar una relación interválica consonante.⁴⁰ Para la tercera nota de un neuma binario, por ejemplo, se selecciona una altura a distancia de semitono de cualquiera de los dos anteriores componentes del neuma para que así sea “tonalmente disonante”; pero es que además se le aplica la técnica de la extensión de octava, que consiste en transformar las segundas en séptimas, novenas o sus compuestos (14ª y 16ª) para así “disonar” una melodía. En general, por medio de

⁴⁰ “*Sus melodías evitan repetir o enfatizar cualquier altura o clase de tono. También evitan arpeggiar clases de acordes familiares, incluyendo de manera particular la tríada mayor o menor. Estas preferencias, tomadas en su conjunto, constituyen una definición de “aplicar la disonancia” [“dissonation”]. STRAUS, Joseph N. The Music of Ruth Crawford Seeger, Op. cit.; p. 20.*”

esta técnica puede transformarse un intervalo consonante en uno mucho más amplio y por tanto, melódicamente más disonante (una 10ª es más disonante que una 3ª).

Seeger enseña a los alumnos a evitar la repetición de alturas individuales además de los diseños melódicos y rítmicos.⁴¹ Aunque los principios del contrapunto disonante desaconsejan poner énfasis mediante la repetición de una nota individual, dan mucha libertad al compositor sobre cómo llevar a cabo este corolario. Efectivamente, a la hora de establecer el número de tonos intermedios entre la exposición de un tono y su repetición hallamos un Seeger un tanto permisivo (o al menos, ciertamente no taxativo) que nos habla de un mínimo de cinco, dependiendo de la acentuación se puede repetir después de siete u ocho tonos, *“hasta que se hayan realizado al menos seis progresiones”*⁴²..., y en cualquier caso este dato está sujeto a variables como el fraseo, el tempo o la acentuación (los tonos repetidos no deben ubicarse en lugares métricamente fuertes, o sobre acentos, o ser los puntos culminantes como registro agudo o grave, en definitiva, no ocupar un lugar destacado en el motivo o neuma). En resumen: imprecisión para abordar la elección compositiva que quedará supeditada en gran medida a la intuición del compositor.⁴³ A fin de cuentas, el propio autor nos dice que *“Para un efecto especial, en ocasiones excepcionales, puede ignorarse cualquiera de estas restricciones y obtener un buen resultado”*.⁴⁴ Seeger queda así vinculado a Krenek por cuanto a su valoración del elemento intuitivo⁴⁵ en el proceso compositivo que se deja traslucir en la exposición técnica de ambos autores.

⁴¹ *“Estamos ante una idea clave de la polifonía coral de los siglos XV y XVI. En el modelado melódico-rítmico-contrapuntístico, la polifonía debe aspirar a algo siempre distinto. Quedaba vedada la repetición directa: las líneas melódicas habían de seguir su curso sin trabas”*. KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*, Op. cit.; p. 39 (refiriéndose a la práctica de la “varietas”)

⁴² SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 303.

⁴³ *“Hay una inequívoca incongruencia en su deseo de aunar este enfoque intuitivo al contorno melódico con su método integral de descripción neumática”*. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*, Op. cit.; p. 165.

⁴⁴ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 304.

⁴⁵ *“Talento es la aptitud para aprender; genio, la aptitud para desenvolverse por sí mismo”*. SCHOENBERG, Arnold. *El estilo...*, Op. cit.; p. 60.

Como vemos –tanto en la evitación de la repetición como en la neutralización tonal por medio del semitono-⁴⁶ se trata de estrategias muy similares a las que estipula Falk para su técnica atonal. La aplicación de la disonancia de Seeger también es la introducción de una altura a distancia de semitono, y también coincide que ese semitono es ampliado por salto a una séptima (mayor) o novena (menor).⁴⁷

Krenek cree que la serie por sí sola puede garantizar la unidad del discurso. Aunque desde este punto de vista pudiera parecer que no se muestra excesivamente preocupado en articular un dispositivo de neutralización, en seguida nos percatamos de que las instrucciones que siguen a la presentación de la serie, hacen que ésta se constituya en el mismísimo dispositivo de neutralización. Estas instrucciones son: (1) tipos de intervalos que deben constituir la serie, (2) restricción de ciertas interválicas en vertical, (3) restricción de repeticiones de tono. El paralelo con los otros dos autores se hace obvio tanto por lo que a la repetición se refiere como por la preferencia del intervalo de semitono en las series del primer periodo dodecafónico y en el hecho de que, al igual que en la primera atonalidad, se verifica en la melodía dodecafónica un uso priorizado del semitono en su forma desplazada, es decir, como séptima mayor o novena menor.⁴⁸ Hay que decir sin embargo, que a medida que avanza el tratado, hemos comprobado que la serie va perdiendo cada vez más su papel primigenio como dispositivo de neutralización tonal y se erige progresivamente como núcleo de interrelaciones motívicas.⁴⁹ Es a partir de ahí cuando la música dodecafónica deja las puertas abiertas a posibles incursiones tonales; pero después volveremos sobre esta cuestión.⁵⁰

⁴⁶ “...el semitono es el intervalo ideal para obtener la neutralización atonal”. BARCE, Ramón. *Fronteras de la música*, Op. cit.; p. 87.

⁴⁷ “La consonancia armónica se prepara por salto a la disonancia, y se resuelve por salto a una altura disonante que también contrarresta (o neutraliza) ambos componentes del intervalo melódico consonante anterior”. NICHOLLS, David. *American Experimental Music 1890-1940*, Op. cit.; p. 91.

⁴⁸ “Hay que añadir que los saltos de séptimas mayores y novenas menores son, en el sentido más vívido, semitonos exagerados y exasperados”. CLARKE, Henry Leland. Op. cit.; p. 296.

⁴⁹ “La ventaja esencial de la técnica dodecafónica no se plasmaba en la omnipresencia mecánica de la serie completa, sino más bien en la unificación del diseño a través de modelos motívicos rigurosamente relacionados. Si un conjunto de tales modelos se derivan de una serie completa por medio de la subdivisión y de la rotación, parece que ofrece suficientes posibilidades para mantener esa clase de equilibrio que viene expresada en el concepto de doce notas “relacionadas únicamente una a la otra”. KRENEK, Ernst. “Is the Twelve-Tone Technique on the Decline?”, Op. cit.; p. 521.

⁵⁰ “Otras dificultades terminológicas son las que surgen del hecho de que la música dodecafónica no tenga necesariamente por qué ser estrictamente atonal y pueda ser “tonal” ya sea por un empleo sistemático de elementos tradicionales procedentes del sistema armónico mayor-menor, como las

Recapitulando y enlazando con el primer epígrafe, los tres autores coinciden en regular las reapariciones de una determinada altura (la repetición de un tono), de esta manera se pretende no enfatizar ningún sonido. Corroboramos que esta predisposición a la democratización de las alturas conlleva en cierto modo una tendencia paralela a la compleción cromática, que en Krenek es palmaria al menos en el primigenio enunciado teórico de la serie.

V.3. EL RECURSO DE LA REPETICIÓN

Acabamos de referirnos a un tipo de repetición: la de una altura o tono. En Seeger, la restricción de la repetición de un tono “*se aplica no sólo a las alturas reales sino también, aunque con algo menos de dureza, a sus duplicaciones a la octava*”.⁵¹ Por tanto, Seeger establece diferencias de registro entre el unísono, la octava y la doble octava. La repetición de un sonido se flexibiliza a medida que se va distanciando: la octava es mejor que el unísono y a dos octavas es mejor que a una octava. El resultado es obvio: melodías que se moverán en un ámbito de dos o más octavas al límite del peligro de desintegración desde el punto de vista de la percepción. También Falk censura más este tipo de repetición si es al unísono que a otra octava. Comienza prohibiendo la repetición de una nota a la misma octava -estableciendo una distancia entre las dos notas y teniendo en cuenta su ubicación por cuanto a acentuación se refiere; en definitiva, si se enfatiza esa repetición deberá estar más separada del primer enunciado de la nota-, pero no es tan sistemático como Seeger en su diferenciación entre el unísono, la octava o la doble octava.

Como también hará el dodecafonismo krenekiano, Falk permite repetir una misma nota (se entiende en la misma octava) “*en el caso de intención rítmica muy*

armonías triádicas del “Concierto para violín” de Berg, o bien en el sentido general que indicábamos en el párrafo anterior”. PERLE, George. *Composición serial y atonalidad*. Op. cit.; pp. 24 y 23.

⁵¹ STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 5.

característica. Entonces se considera como nota tenida".⁵² Se trata de la reiteración sobre la misma nota realizada por una misma voz y aconseja no abusar de estas repeticiones (al igual que hace Krenek al inicio de su tratado). En cuanto a este recurso, el que más lo flexibiliza a medida que avanza el tratado es sin duda Krenek -en base a la interrelación motívica, llega a hacer repeticiones flagrantes aún amparándose en diversas técnicas seriales-; después viene Falk, que lo permite pero con mucha prudencia y con un efecto claramente rítmico (no motívico como en el caso de Krenek). Finalmente, el único paralelo posible a este tipo de repeticiones que encontramos en Seeger es la "nota pedal distribuida" y aún así, cabe tener en cuenta que se distancia mucho del efecto que estamos analizando aquí, puesto que no tiene ni un carácter rítmico (como en Falk) ni motívico (como en Krenek).

Pero la repetición es un recurso compositivo de un alcance mucho más amplio y profundo que el señalado hasta ahora y que se circunscribe de lleno en el proceso constructivo mismo de la obra musical.⁵³ La imitación constituye uno de los mecanismos estructurales más importantes vinculados a la repetición, pues constituye una copia de un diseño -que puede ser fiel o transformada mediante diferentes procedimientos (y el grado de variabilidad en esta transformación va desde una modificación ligera a la más profunda que dificulte incluso la asociación auditiva)- que se repite en voces que se siguen unas a otras. La imitación pues, es una forma de repetición. Puesto que Seeger huye de la repetición flagrante, apuesta por las imitaciones menos reconocibles y por distorsionar las secuencias (que no dejan de ser otra forma de repetición) bien operando la transformación en el parámetro ritmo, bien en el tonal o incluso en ambos a la vez (lo que él denomina "tonalmente disonante" y "rítmicamente disonante"). En lugar de la repetición exacta, Seeger prefiere la modificación por medio de las imitaciones por movimiento contrario, retrógrado, ampliación, etc. Como se ha estudiado en el capítulo anterior, la aumentación y la disminución se aplican no solamente al parámetro rítmico (de valores) si no también al

⁵² FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 21.

⁵³ "La repetición es la fuerza generadora de forma más simple y, al mismo tiempo, más enérgica. Ofrece apoyo al oyente, que puede reconocer algo y relacionarlo sin problemas con otra cosa. Una repetición inmediata contribuye a esto tanto como el 'retorno' de una parte de la forma". KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*, Barcelona, 1998; p. 42.

tonal (alturas). En definitiva, Seeger es de los tres autores, el que expone un más amplio abanico de posibilidades técnicas para la transformación motivica.

Falk prohíbe la imitación exacta y previene de toda imitación que repita en el consecuente alguna nota del antecedente -en tal caso deberá neutralizarse con contrapartida atonal. Parece más preocupado por la neutralización interválica que por el efecto de repetición que en sí mismo conlleva una imitación. Puesto que la música tonal tradicional descansa considerablemente sobre diversas formas de repetición que le aportan su coherencia; lo que Seeger desea disonar y lo que Falk quiere neutralizar es precisamente esta repetición y el consiguiente sentido de comprensión, de discernimiento auditivo.

En cambio, la búsqueda de conexiones motivicas entre la primera y la segunda voz conduce a Krenek a realizar imitaciones literales. Su ejercicio 31 arranca como un canon exacto a la octava, si bien es cierto que la imitación estricta (no sólo de las alturas sino también de los valores rítmicos), sólo se conserva durante los primeros compases. En el resto sin embargo, muestra -además de la obligada vinculación de las alturas impuesta por la serie- una voluntaria conexión rítmica entre los fragmentos colindantes (esto, claro está, sujeto a un determinado plan estructural previo). Por tanto, de los tres autores, es el que en menor medida huye de formas de repetición que resulten claramente perceptibles en la audición. Es más, Krenek busca la repetición reconocible. Puesto que es la repetición de una clase de tono en la exposición de una serie y no en una línea melódica lo que hay que evitar, no sólo no evita estas repeticiones en la línea melódica sino que solamente las permite si se trata de repeticiones perceptibles.⁵⁴ La siguiente frase extraída de su tratado no da lugar a equívocos: “*su repetición es permisible siempre y cuando ésta se pueda percibir razonablemente como tal*”,⁵⁵ en el contexto de un uso simultáneo de varias formas seriales sometidas a las diferentes técnicas estudiadas en su tratado de contrapunto. Falk muestra un mayor interés por

⁵⁴ “La mayoría de los compositores seriales, de hecho, reconocen libremente la discrepancia entre la organización compositiva y la perceptiva; es decir, no defienden la necesidad de nuestro oyente serial hipotético. En el fondo, esto no es una cuestión de opinión, ni siquiera una cuestión puramente teórica; es una cuestión empírica, que tiene que decidirse sobre fundamentos psicológicos”. LERDAHL, Fred & JACKENDOFF, Ray. Op. cit.; p. 332.

⁵⁵ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 107.

enmascarar la percepción de la repetición, buscando formas imitativas más apartadas del antecedente y también Seeger, que dedica en su tratado considerable esfuerzo y espacio a ofrecernos el mayor número posible de herramientas para poder modificar al máximo el motivo de partida.

La atonalidad articula toda una serie de estrategias para evitar una repetición precaria y ramplona pero no prescribe de manera absoluta este recurso sino que lo difumina relegándolo a menudo a un ámbito de audición imperceptible. Son muchos los compositores que han identificado la repetición no sólo como el mayor dispositivo constructivo en la música de todos los tiempos,⁵⁶ sino que también la han reconocido como ineludible desde toda aquella perspectiva que contemple su incidencia en los mecanismos cognitivos del ser humano,⁵⁷ ya que su negación absoluta atenta contra el principio de comprensibilidad vinculado de manera indisoluble a la memoria.⁵⁸ Seeger pertenece al grupo de compositores que afirman abiertamente su firme creencia en la necesidad incontestable de la repetición como elemento constructivo (según sus propias palabras, la considera imprescindible). A pesar de la búsqueda fáustica de recursos para modificar hasta la distorsión los motivos para desfigurar la repetición, podemos decir en base al estudio realizado de las escalas disonantes que -aunque posiblemente en menor medida puesto que establece pautas para evitar notas repetidas en estas escalas- Seeger, como Krenek, acaba sucumbiendo a lo auditivamente reconocible. El tratamiento de las escalas como un elemento de cierta relevancia en el organigrama de la exposición teórica del tratado e incluso del “Manual de Contrapunto Disonante” deviene una característica que diferencia esta exposición de las otras dos que presentamos en este estudio (ni Falk ni Krenek hablan de escalas). Si nos circunscribimos a su trayectoria profesional, pensamos que se puede vincular este interés de Seeger por el estudio de las

⁵⁶ En una reflexión a propósito de su obra “Las cuatro estaciones”, nos dice R. Barce: “*Experimenté de una manera contundente que la repetición, rechazada en general por la música moderna, es una absoluta necesidad constructiva. Lo que no quiere decir que haya que utilizar las repeticiones sistemáticas in extenso de la sonata u otras formas clásicas, sino que se precisan nuevos procedimientos de repetición. De repetición perceptible, se entiende*”. BARCE, Ramón. *Fronteras de la música*, Op. cit.; p. 167.

⁵⁷ “*Obsérvese además que el reconocimiento (la identificación por sí misma) es un placer poderoso porque está conectado con nuestro sentido de control y poder, con nuestra capacidad de realizar elecciones inteligentes*”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 104.

⁵⁸ “*...En consecuencia, algunos compositores, conscientes de que la comprensibilidad de la obra depende en gran medida de la identificación y el recuerdo que le permite al receptor relacionar cada uno de los instantes que la constituyen, introducimos el factor recurrencia (...) y, de este modo, su memoria musical es capaz de retener y conexiona, de forma más diáfana, los elementos que evidencia su microorganización interna*”. RUVIRA, Josep. Op. cit.; p. 88.

escalas al hecho de ya hubiera empezado su incursión en el estudio de músicas populares y folklóricas.⁵⁹ Lo cierto es que aunque Seeger articula estrategias para evitar la repetición casi inherente al concepto de escala, sus escalas de dos o tres octavas siguen permitiendo la recurrencia de modelos secuenciales de progresiones que facilitan el reconocimiento auditivo.

En resumen, Falk y Seeger buscan maneras de enmascarar la repetición para que no se reconozca; Krenek busca expresamente que al final se distinga auditivamente facilitando así la comprensión del oyente. En definitiva los tres autores marcan unas pautas para el uso de la imitación que vienen condicionadas por la valoración de su reconocimiento en base a la psicología perceptiva, y aunque se estudian las posibilidades más elaboradas del recurso de la repetición, no se prescinde de él.

Nuestra intención al abordar el aspecto estructural de la música en el apartado siguiente de este capítulo es generar un hilo conductor con lo que se ha dicho hasta ahora en este epígrafe sobre la repetición.

V.4. ESTRUCTURA. ORGANIZACIÓN FORMAL

El abandono de la tonalidad⁶⁰ conllevó una pérdida de la estabilidad que procuraba el concepto de forma tradicional en cuanto a la configuración de la estructura de una composición. Conscientes de ello, los compositores de la vanguardia de principios del siglo XX se afanaron en estudiar cómo podían subsanar el problema: bien buscando sustitutos estructurales que compensaran la pérdida del supuesto equilibrio

⁵⁹ *“En el estudio de la música popular quizás ha existido demasiada preocupación por las escalas y los intervalos, que son simplemente el material bruto de la melodía, a costa del estudio de la tonalidad”*. HERZOG, George. “Folk Song”, *Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, New York, 1949; p. 1043.

⁶⁰ *“Se presenta la cosa (...) como si la muerte de la tonalidad hubiese surgido de un día para otro, cuando en rigor se preparaba desde hace veinticinco años”*. WEBERN, Anton. Op. cit.; p. 56

que proveían las formas tradicionales, o bien reinterpretándolas y adaptándolas al nuevo lenguaje no tonal.

Hemos visto y argumentado que lo que Falk denomina “formas” en su tratado son en realidad diferentes texturas, y a pesar de la confusión terminológica en la que quizá pudiera sumergirnos Falk, la aplicación que se viene haciendo del término “forma” se diferencia sustancialmente del término “textura” (que abordaremos en el apartado V.6), con el cual no debe, y diríamos que apenas puede, confundirse. Queda claro pues, que aquí nos referimos a la organización interna de la obra de arte musical. El conflicto se muestra si se pretende definir forma⁶¹ pues el término presenta diversas acepciones que van desde una idea objetivada, con un sentido más material o, incluso podríamos decir, “exterior” del término (la forma como estructura arquitectónica que asegura coherencia en la obra musical),⁶² al cual se adhiere toda una gama de matices que nos conduciría al polo opuesto, a la vertiente metafísica del concepto donde forma se vincula de manera indisociable a “pensamiento musical”,⁶³ (entiéndase por pensamiento musical, el modo en que el creador piensa la música y organiza sus ideas). Cuando se habla de “las formas”, suele ser para referirse a estructuras arquitectónicas preestablecidas, ancladas en la tradición y se atribuye a “la forma” una significación más genérica donde, según la metáfora con que nos lo explica Ernst Toch, “*La FORMA es a las formas como el universo es a una montaña o a un árbol*”.⁶⁴ Debido a la evolución que el concepto de forma musical operó a lo largo del siglo XX (sobre todo, en su segunda mitad) y en base a la confusión terminológica apuntada, algunos autores prefirieron dejar un tanto de lado el concepto de “forma” y mostraron preferencia por el de “estructura” que parecía mostrar de manera más explícita que se desligaba de las “formas tradicionales”⁶⁵ y amparaba un universo organizativo más amplio sin

⁶¹ “El concepto de forma musical es uno de los más controvertidos de toda la historiografía musical”. GARCÍA LABORDA, José M. *Forma y estructura en la música del siglo XX (una aproximación analítica)*, Madrid, 1996; p. 11.

⁶² “Las limitaciones mentales del hombre le impiden aferrarse a cualquier cosa demasiado extensa. Así la subdivisión apropiada facilita la comprensión y determina la “forma”. SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos de la Composición Musical*, Madrid, 2001; p. 12.

⁶³ “...Y sé que la construcción, la formación, la super-estructura –en una palabra, la expresión artística no depende de ningún truco técnico, sino que reside más bien en el pensamiento musical mismo”. SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*, Op. cit.; p. 257.

⁶⁴ TOCH, Ernst. *Elementos constitutivos...*, Op. cit.; p. 165.

⁶⁵ “La **forma** significaría tanto la organización interna de toda obra musical como el esquema concreto en que ésta se halla configurada. Las **formas musicales** aluden a las fórmulas, medios y técnicas de la

arquetipos prefijados. Como no es el objeto de este trabajo profundizar en este debate, seguiremos nuestra disertación elaborando una comparativa de los planteamientos didácticos de Falk, Krenek y Seeger desde esta perspectiva.

Esas formas preestablecidas a las que nos hemos referido se constituyeron bajo el influjo del sistema tonal -adoptan su pleno significado en ese idioma- y como adelantábamos en el apartado anterior, en ellas el principio de la repetición constituye el componente medular que las articula. Por tanto el conflicto al que se enfrentaron los primeros movimientos atonales era el siguiente: por una parte, en la Nueva Música parecían no tener cabida estructuras formales clásicas que se amparaban de una manera palmaria en el recurso de la repetición y por otra, surgía la seria preocupación de cómo otorgar entonces coherencia, en definitiva, comprensión a la obra de arte. *“Una de las diferencias fundamentales entre la forma de la Nueva Música y las formas de la música tradicional radica en este cambio de función del principio de repetición o en su total ausencia”*.⁶⁶ Vamos a verificar que ninguno de los autores prescinde de este principio en el marco de la conformación macroestructural de la música,⁶⁷ aunque paradójicamente han restringido su uso en los distintos aspectos estudiados hasta ahora.

Por lo que a las cuestiones estrictamente formales se refiere, Falk es escueto y simplemente afirma en la introducción del libro que el idioma atonal permite la adscripción a las formas tradicionales. Excepto por esta alusión al concepto formal como organización estructural de la obra musical -concretamente habla de la forma sonata-,⁶⁸ Falk no vuelve a tocar este aspecto en su tratado. Según parece pues, Falk nos

composición musical en general y en particular”. GARCÍA LABORDA, José M. *Forma y estructura en la música del siglo XX...*, Op. cit.; p. 12.

⁶⁶ GARCÍA LABORDA, José M. *Forma y estructura en la música del siglo XX...*, Op. cit.; p. 16.

⁶⁷ *“Habitualmente se concibe la historia de la música de los últimos cien años como una progresiva disolución de la tonalidad que empezó en Wagner o Mahler y continuó en Schoenberg o Berg, como un proceso de disolución de las estructuras formales de la arquitectura y de las tensiones y de las resoluciones del mundo tonal. Ésta ha sido la perspectiva más popularizada y reconocida, pero para nosotros esta explicación no es aceptable del todo, (...) De hecho, Schoenberg ya sostuvo que sus procesos evolutivos, a los cuales había llegado de un modo casi intuitivo, eran el resultado de la tradición misma, es decir, una consecuencia lógica de la tradición musical de occidente”*. CUSCÓ, Joan y SOLER, Josep. Op. cit.; p. 115.

⁶⁸ *“Consideramos que la escritura atonal, tal y como nosotros la concebimos, no impone ninguna obligación en cuanto a la arquitectura de una composición. Sólo la escritura está obligada a las disciplinas a veces severas. Nada se opone pues al empleo de las grandes formas, muy particularmente la*

confirma el uso de las estructuras formales tradicionales en lenguajes atonales aunque, obviamente, la identidad misma de la forma sonata -por seguir citando el ejemplo que menciona Falk- será esencialmente transformada,⁶⁹ pues su concepción en un idioma atonal -que prescinde de los componentes armónicos,⁷⁰ sujetos a unas relaciones de simetría que constituyen la principal fuente organizadora de la forma en su concepción clásica del término-, resultarán ahora anulados: el esquema sonata preconcebido por tanto resulta eliminado.⁷¹

Si Falk no es muy pródigo en el apartado de la forma musical (restringiendo sus comentarios más o menos a afirmar que las formas tradicionales son aptas para el desarrollo de la música atonal), el tratado de Krenek, a pesar de su brevedad, dedica una atención específica un tanto mayor a este aspecto (incluso reservando un capítulo (el X) para las formas más extensas) y de los tres autores, es Seeger el que expone una reflexión más extensa y profunda sobre el componente estructural en la música: empezando por analizar la práctica tradicional y sacando unas conclusiones de ello para su aplicación a la escritura disonante. En este aspecto resulta significativa la amplia introducción que aparece en el capítulo XII del Manual, más allá por supuesto, de la dilatada especulación sobre el concepto formal que constituye buena parte del “Tratado de Composición Musical” (parte I de “TENM”).

A pesar de que como hemos visto, Seeger evita ‘in extenso’ la repetición en el marco de la construcción del detalle, lo cierto es que a nivel macroformal proclama su

forma Sonata que nosotros consideramos como la piedra angular de la construcción musical”. FALK, Julien. Traducción de *Technique de la Musique Atonale*, en Tomo II, Apéndice 1; p. 16.

⁶⁹ Respecto al Op. 11 nº 3 de Schoenberg dice Samson: “*Los contrastes temáticos y tonales del movimiento sonata tradicional han sido reemplazados aquí por contrastes extremos en la textura, el ritmo y los niveles dinámicos, todo concentrado en un corto espacio de tiempo*”. SAMSON, Jim. Op. cit.; p. 184.

⁷⁰ “*Antes, el empleo de la armonía funcional estaba regulado teóricamente mediante el reconocimiento de los efectos de las progresiones fundamentales. Esta práctica derivó en un activo y subconsciente “sentido de la forma”, que daba al verdadero compositor una sensación de seguridad casi sonambúlica en la creación, con la precisión consiguiente y las más delicadas diferenciaciones de los elementos constitutivos*”. SCHOENBERG, Arnold. *El estilo...*, Op. cit.; p. 147

⁷¹ Estos y otros argumentos afines se reflejan en un artículo de 1928 donde Theodor, W. Adorno discurre sobre la aplicación de la forma sonata al Quinteto de viento de Schoenberg. ADORNO, Theodor W. *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*, Barcelona, 1970; pp. 67-72.

inevitabilidad para conseguir un discurso coherente.⁷² Ello justifica que apueste por construcciones canónicas para estructurar la forma del todo.⁷³ Puesto que Seeger acepta la repetición cuando adopta las formas más elaboradas y complejas de imitación, en sus cánones disonantes aplica operaciones de transposición, retrogradación e inversión, así como la modificación de diseños melódicos y rítmicos con el fin de evitar una repetición reconocible; aunque pueda resultar paradójica esta intención en combinación con el principio canónico como estructura formal. Aún un dato más, si desde el punto de vista estructural Seeger evita la repetición exacta sucesiva, posteriormente la admite como elemento formal reexpositivo, una característica de fuertes connotaciones tonales que sin embargo, debe considerarse simultáneamente con otra de sus sugerencias: evitar la forma seccional, en especial, la tripartita. Manteniendo la voluntad de romper con los esquemas métricos y las formas seccionales tradicionales, este autor apuesta por formas derivadas del lenguaje: contempla la forma de prosa como una posibilidad y propone - con preferencia- la forma de verso que le permite además dotar a las frases y a la forma global de una periodicidad que dista mucho de la de la forma clásica. Esta propuesta de Seeger está muy vinculada al concepto de prosa musical⁷⁴ que caracterizó las obras de la Escuela de Viena en su primer periodo expresionista: *“Según Schoenberg se trata de un lenguaje musical altamente polifónico que no atiende a la regulación simétrica de la frase cadencial y tiende a hacer desaparecer el efecto de la barra del compás”*⁷⁵

Podemos afirmar que son motivos formales los que impulsan a Krenek a hacer un uso reconocible de la repetición. Cuanto mayores son las dimensiones de la obra musical, más necesarios se hacen los dispositivos que permitan al oyente conectar unas y otras partes del discurso;⁷⁶ y es la repetición –aún en sus formas variadas de

⁷² “En el lenguaje, la repetición no es uno de los procedimientos técnicos más importantes pero en la música parece ser imprescindible”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 287.

⁷³ Puesto que el canon se entiende como una “imitación global a lo largo de toda una composición, no sólo en pasajes aislados”. KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*, Op. cit.; p. 42.

⁷⁴ “El estilo de prosa musical que caracteriza la melodía expresionista se basa en una formación asimétrica del ductus melódico con plena libertad del ritmo y que tiende a evitar toda correspondencia, repetición, periodización y cuadratura de la frase musical. (...) Los criterios más importantes para el desarrollo de la prosa musical son la organización intuitiva y mecánica y la consciente superación del esquema métrico convencional”. GARCÍA LABORDA, José María. *La Música del siglo XX...*, Op. cit.; p. 178

⁷⁵ GARCÍA LABORDA, José María. *La Música del siglo XX...*, Op. cit.; p. 324.

⁷⁶ “Schoenberg mismo opina que el atonalismo es limitado y se dedica a reflexionar sobre cómo sistematizarlo en un nuevo planteamiento coherente que lleve a un sistema capaz de asegurar piezas

imitación- la que permite al oyente crear esas conexiones por medio del recuerdo.⁷⁷ El primer periodo atonal mostró una preferencia por escoger formas muy breves, huyendo precisamente de las grandes formas sinfónicas de los siglos XVIII y XIX. El propio Seeger afirma: “*No se escriben composiciones de la longitud de las grandes sinfonías, sonatas y óperas del siglo XIX; quizás porque no queremos escribirlas, o quizás porque no podemos. En todo caso, la tendencia general es hacia la construcción mucho más breve*”.⁷⁸ Esta tendencia hacia la brevedad debe entenderse como una consecuencia del querer eludir las estructuras formales que habían estado vigentes hasta el momento junto con el rechazo que los compositores de la primera época atonal mostraron hacia aquella repetición en su forma más “primitiva” o, diríamos, evidente.⁷⁹ Esta normativa fue un determinante decisivo en las nuevas conformaciones estructurales que adoptaron estas piezas que fundamentalmente, mantenían una característica común entre ellas: su extrema brevedad.⁸⁰ De hecho, la reiteración de determinados dispositivos sonoros confiere coherencia formal en un contexto idiomático atonal, y en muchas ocasiones impregna a la música atonal de un efecto tonal conferido por la organización del material estructurado en base a la repetición. Sin embargo, cabe diferenciar este último tipo de repetición referido a la macroestructura,⁸¹ es decir, a la forma, de la repetición a nivel motivico (que es a la que nos referíamos al principio y a la que fundamentalmente apuntan nuestros autores en sus textos).

La opción que nos ofrece Krenek en su capítulo X para abordar “formas más extensas” refleja verdaderamente el principio adoptado para la consecución de las

largas de la misma manera que el sistema tonal lo permitía”. MARCO, Tomás. *Historia de la Música Occidental del Siglo XX*, Op. cit.; p. 65

⁷⁷ “*La forma en la música sirve para facilitar la comprensión por medio del recuerdo*”. SCHOENBERG, Arnold. *El estilo...*, Op. cit.; p. 87.

⁷⁸ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 286.

⁷⁹ “*...A medida que íbamos renunciando a la tonalidad, nació la idea: no hay que repetir nada, todo tiene que ser siempre nuevo! Naturalmente no era posible seguir así, porque se perdía comprensibilidad. No se puede escribir música de este tipo en forma de pasajes extensos*”. WEBERN, Anton. Op. cit.; p. 80.

⁸⁰ “*Las características más relevantes de las primeras composiciones en este nuevo estilo las constituían su extrema expresividad y su brevedad extraordinaria. Nuestro sentido de la forma obró apropiadamente al obligarnos a equilibrar la emotividad extremada con la extraordinaria brevedad*”. SCHOENBERG, Arnold. *El estilo...*, Op. cit.; p. 146.

⁸¹ “*En la atonalidad no tienen sentido las repeticiones, las reexposiciones*”. AULESTIA, Gotzon. Op. cit.; p. 9.

mismas: la extrema concisión temática.⁸² Las verdaderas razones que impulsan la traslación en el orden de prioridades melódicas -desde la serie a las conexiones motivicas- en el planteamiento técnico de Krenek son razones de índole formal: en cuanto se quieren abordar estructuras un poco más amplias que la breve y escueta frase musical, se hace necesaria la existencia de alguna herramienta que cohesione y articule un discurso musical más extenso (tanto en longitud como en magnitud), y la serie por sí sola, no es capaz de cubrir este requisito.⁸³ Las conexiones motivicas desvían el centro de atención de la serie y apuntan al concepto de organicidad decimonónica: desarrollo del todo a partir de la célula original, de la que se extraen los elementos que, sometidos a profunda elaboración, constituirán el conjunto global de la obra.⁸⁴ Así es como podrá asegurarse la unidad temática y la coherencia del objeto artístico. Esto da paso a que la imitación entre una voz y otra presentada en su ejemplo 31 del tratado, sea prácticamente una imitación literal (ya hemos dicho que se inicia como un canon a la octava).

Con la técnica del plegamiento Krenek da un paso más en la dirección de cohesionar la pieza musical mediante las interrelaciones motivicas: sugiere que al utilizar entidades acórdicas de similares componentes verticales (extraídas de una o más formas seriales que, por su constitución, permitan esos componentes en particular), un uso adecuado en la ubicación de tales complejos verticales deviene un material

⁸² “En el aforismo instrumental de los años 1910 –la fase de la composición atonal libre- se encadenan inseparablemente ‘brevedad’ exterior, ‘expresión’ condensada y ‘estricta organización’ interna. La renuncia a la armonía de tonalidad mayor-menor, a su eminente fuerza creadora de forma y coherencia, condujo a la brevedad formal; el deseo de formulaciones más intensas, más densas –o dicho de otro modo: la aversión a “repeticiones vacías” (...) favoreció la concisión externa; un pensamiento temático riguroso sustituyó a la tonalidad anteriormente fundamental y materializó en la técnica compositiva la anhelada concentración del lenguaje”. KÜHN, Clemens. *Historia de la composición musical...*, Op. cit.; p. 46.

⁸³ “Especialmente cuando se planean composiciones más extensas, es necesario establecer una marcada unidad temática entre las dos voces (...). La mejor manera de conseguir este objetivo es presentando en la segunda voz algunos de los motivos característicos expuestos en la parte original”. KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 81.

⁸⁴ “La tendencia conservadora en dodecafonía está relacionada con la adherencia a los conceptos estructurales clásicos, que por su parte, es una consecuencia de la persistente creencia en la indispensabilidad del desarrollo temático. Mientras que la naturaleza esencial de la serie dodecafónica se observe desde su poder unificador, por medio del cual todas y cada una de las partes del diseño musical se exponen en relaciones motivicas lo más estrechas posible, la técnica dodecafónica sigue siendo el medio más eficiente para aplicar métodos clásicos de planificar en un idioma cambiado, no clásico. (...) Liberado de la connotación temática, el concepto serial se revela como la más completa ruptura con la tradición en siglos, quizá en toda la historia de la música occidental”. KRENEK, Ernst. “Tradition in Perspective”. Op. cit.; p. 34.

estructural de primera mano para establecer unidad entre determinados puntos de la composición. Obsérvese que esta unidad viene dada por la repetición que en este caso, no es ni de un sonido concreto, ni de un conjunto de sonidos y/o ritmos en forma de motivo, sino que estamos hablando de la repetición de formaciones verticales (acordes). Cuando expone su clasificación de acordes de tres sonidos (capítulo VII) y afirma que la oscilación de mayor a menor tensión es el único parámetro ordenador para estos complejos verticales, Krenek consolida un factor fundamental que caracterizará el discurso musical: el contraste como elemento estructural.⁸⁵ Puesto que Seeger habla de tres inflexiones: tensión-suspensión-relajación, pero no muestra la aplicación práctica de ellas, podemos considerar a Krenek el único de los tres autores que abraza abiertamente tan celebrado (y debatido) elemento dialéctico para articular la forma musical⁸⁶ y al que volveremos a referirnos en los apartados subsiguientes.

En el capítulo IX, Krenek abandona el contrapunto para abordar la forma musical. Se dispone a presentarnos sugerencias formales que pueden deducirse “*del concepto estructural de la técnica dodecafónica*”.⁸⁷ Sin embargo, la introducción de las cuarenta y ocho formas seriales deja en evidencia no sólo que el alumno-compositor deberá hacer nuevas elecciones personales (puesto que no se utilizarán las cuarenta y ocho para componer una obra) sino que además estas elecciones deberán hacerse en base a un plan precompositivo por lo que se refiere a estructura formal de la pieza musical a componer. En la microforma este plan supone extraer motivos melódicos elegidos libremente de varias formas seriales. Lo que hace Krenek es construir una melodía de manera libre y “buscar” entre las cuarenta y ocho formas seriales cuáles contienen grupos de entre tres o cuatro sonidos que se adapten a la melodía que ha compuesto previamente. Las formas seriales que cumplan este requisito serán las elegidas para elaborar un plan macroformal. Por tanto, si bien en cierto modo el plan formal se deduce de la técnica dodecafónica, por otra parte la elección técnica se

⁸⁵ “*La distinción entre suaves y duros de los intervalos y además, de los acordes revela que aunque la música dodecafónica trata los acordes disonantes como los consonantes (i.e. los acordes disonantes no requieren resolución), se trata de lo mismo sometido a la ley fundamental de tensión y relajación que gobierna toda nuestra vida mental, emocional y física*”. M. C. “Reviewed Work(s): *Studies in Counterpoint...*, Op. cit.; p. 86.

⁸⁶ “*El contraste como ‘la más profunda y definitiva forma de expresión determinante del lenguaje e impulsora de la forma*”. KÜHN, Clemens. *Historia de la composición musical...*, Op. cit.; p. 264

⁸⁷ KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 115.

supedita a la libre voluntad creativa del compositor.⁸⁸ Volvamos un tanto atrás, al plan macroformal: observaremos que la técnica dodecafónica no induce la creación de nuevas formas musicales⁸⁹ pues vemos que –en el afán por preservar la capacidad de comprensión, en definitiva, de comunicación de la música-⁹⁰ se circunscribe a las ya existentes,⁹¹ si bien es cierto que muestra predilección por unas más que por otras. Nos referimos especialmente a la forma “tema y variaciones” y en general, las formas que implican una imitación progresiva y en desarrollo (canon, passacaglia, etc.) se adaptan por definición⁹² a la naturaleza del hacer procedimental de la técnica dodecafónica.⁹³

Seeger coincide con Krenek -y los dodecafonistas en general-, en la necesidad del concepto orgánico a nivel estructural para organizar formalmente una obra musical en la que se ha prescindido de los elementos organizativos tonales.⁹⁴ Este principio organizativo constituye la “tabla de salvación” a la que los primeros compositores no tonales se abrazaron para articular un discurso atonal. Por lo tanto, desde el punto de vista de la forma, el principio decimonónico de unidad motivica y su desarrollo se lleva a sus últimas consecuencias en estos primeros intentos atonales. Si bien al principio el contrapunto disonante partió de la inversión de nuestra dualidad tradicionalmente entendida como consonancia-disonancia, en algún momento a lo largo de su desarrollo

⁸⁸ “Junto a la racionalidad total del material, en el dodecafonismo hay una fe infantil en el genio que finalmente culmina chocareras controversias sobre la prioridad, pretensiones posesivas de originalidad”. ADORNO, Theodor W. *Filosofía de la Nueva Música*, Op. cit.; p. 162.

⁸⁹ “Precisamente esta presencia de las formas preclásicas y clásicas en el dodecafonismo provocó el rechazo de Boulez hacia Schoenberg, ya que según el compositor francés, en las composiciones dodecafónicas de Schoenberg se abría un abismo insalvable entre los esquemas formales afines a la tonalidad tradicional y el nuevo lenguaje en el que se plasmaba el serialismo”. GARCÍA LABORDA, José M. *Forma y estructura en la música del siglo XX...*, Op. cit.; p. 35.

⁹⁰ “Para reforzar la comprensión, los compositores dodecafónicos empleaban no pocas veces procedimientos generales e incluso gestos específicos de la música tonal (...) pues el significado de un patrón depende de la comprensión de su función por el oyente (...)”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 498

⁹¹ Como el propio Webern dijo en una de las conferencias que llevó a cabo en Viena en el año 1933: “...Nosotros todavía escribimos con las formas de los clásicos, que continúan estando presentes. Todas las ingeniosas formas que ellos idearon se encuentran igualmente en la Nueva Música”. WEBERN, Anton. Op. cit.: p. 53.

⁹² “En cierto sentido, toda obra dodecafónica está escrita en forma de variaciones, y el problema formal en cada obra consiste en la organización global de una serie de variaciones mediante la superposición de un esquema estructural especial, sea externamente análogo a las formas tradicionales o bien en forma de disposición nueva”. PERLE, George. *Composición serial y atonalidad*. Op. cit.; p. 144.

⁹³ “la técnica dodecafónica no indica una ruptura de la continuidad tradicional”. KRENEK, Ernst. “Tradition in Perspective”. Op. cit.; p. 32.

⁹⁴ “Es necesario prestar una atención especial al problema de la estructura orgánica, porque sin ella resulta mucho más difícil mantener la textura disonante”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 29.

como exposición teórico-práctica, dio paso a un objetivo más alto: la búsqueda de un equilibrio global.⁹⁵ Desde el punto de vista técnico este equilibrio intentaba contrarrestar una práctica común comprometida por decisiones estilísticas históricas (y por tanto, sesgada). Se trata en el fondo, de un equilibrio entre tradición y experimentación: “*Ya fuera una concepción ampliada de la disonancia, una nueva teoría de la melodía como gesto o una base diferente sobre la que calcular acordes, el propósito de Seeger era intentar reconciliar las tradiciones del pasado y los experimentos del presente*”.⁹⁶ En cuanto entró en juego el factor organizativo-formal de la música, la inversión del binomio consonancia-disonancia dio paso a la teoría neumática del desarrollo motivico. En este sentido resulta sumamente notable e interesante el claro paralelo que se nos presenta con Krenek: este último autor también sacrifica la fórmula primigenia de la serie en aras de la prelación de las interrelaciones motivicas para cohesionar y dotar de comprensibilidad a la obra musical.

El principio decimonónico del organicismo es aplicado y defendido de manera explícita por Seeger, pero también lo es por Krenek al confiar la estructura global a la concisión y conexión motivica (pues no es otra cosa que la evolución y traslación a un contexto atonal del desarrollo cíclico del romanticismo que, a su vez, está anclado a una dilatada tradición musical centroeuropea).⁹⁷ Se trata de un proceso evolutivo heredado del romanticismo:⁹⁸ el desarrollo motivico (incluso la técnica del leitmotiv)⁹⁹ es un recurso para dar unidad cuando la sintaxis tonal se ha visto debilitada. Extrapolando

⁹⁵ “*En sí mismas, sus propuestas [de Seeger] para una teoría “general” de la composición son un curioso híbrido histórico: de un radical siglo XX experimental con una pertinaz fe en los principios del contrapunto y en la unidad orgánica del siglo XIX*”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*, Op. cit.; p. 180.

⁹⁶ GREER, Taylor A. *A Question of Balance*, Op. cit.; p. 123.

⁹⁷ “*De Mozart a Beethoven, vía Brahms, hasta Mahler y Schoenberg, se deja ver una ilación ininterrumpida de la elaboración motivicotemática de Haydn*”. DE LA MOTTE, Diether. *Contrapunto*, Op. cit.; p. 300.

⁹⁸ “*En este principio orgánico tomó impulso la Escuela de Viena para desarrollar su principal componente estilístico heredado de la tradición alemana de Brahms: ‘el principio de la variación desarrollada’*. Webern heredó de Adler su concepción orgánica del crecimiento del material musical a partir de los pequeños motivos que configuran toda la obra”. GARCÍA LABORDA, José María. *La Música del siglo XX...*, Op. cit.; p. 216.

⁹⁹ “*La importancia creciente en las relaciones motivicas durante el siglo XIX fue en parte una respuesta a la atenuación gradual de la estructuración que proporcionaba la sintaxis tonal, (...) A comienzos del siglo XX, los compositores -R. Strauss y Schoenberg, entre otros- escribieron obras que seguían explorando las posibilidades estéticas de la estructura del leitmotiv, aunque siempre en conjunción con algún grado de sintaxis tonal y alguna clase de referencia extramusical*”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 402.

estas tendencias y llegados a los primeros lenguajes no tonales de principios del siglo XX, ante la ausencia del principio organizador de la tonalidad la tendencia al módulo motivico se agudiza hasta el extremo de que el patrón resultante tiene un carácter aditivo que es el que caracterizará la morfología de la estructura global.

Tanto Seeger como Krenek enfatizan la importancia de la unidad orgánica.¹⁰⁰ Ahora bien, si ese impulso en línea recta -la adición mediante la transformación sucesiva de módulo tras módulo- no viene regulado por otro tipo de control que asegure una perspectiva global de la obra -es decir, no perder de vista en ningún momento cuál ha sido el primero de los módulos y qué camino hemos trazado para él- no sólo no podemos garantizar la unidad, la coherencia “orgánica” del conjunto sino que verdaderamente, ésta es muy improbable.¹⁰¹ En este sentido tal vez se pueda marcar una diferencia entre el planteamiento schoenbergiano (del que Krenek es heredero) y el de Seeger, pues para este último cualquier neuma puede transformarse en cualquier otro de tal modo que su capacidad de transformación no tiene límites. Entre la última modificación y la primera exposición puede no haber conexión alguna: la conexión se establece por tanto en base al PROCESO (que es lo que da unidad y coherencia a la forma musical). Para Schoenberg, la unidad se establece en base a una entidad, en este caso, la serie dodecafónica,¹⁰² que se somete a un proceso de “variación en desarrollo”.¹⁰³

¹⁰⁰ “Ambos [Seeger y Schoenberg] se inspiraron en la fascinación romántica por el organicismo que se puso de manifiesto en todas las artes durante el siglo XIX”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*, Op. cit.; p. 175.

¹⁰¹ “En fecha tan tardía como los inicios del siglo XX, la organización motivica era un parámetro independiente (...) Con el advenimiento de la atonalidad primero y del serialismo después, la estructura motivica (...) tuvo que cargar con el peso mayor del proceso y la forma musical, Al ocurrir esto, la necesidad de constricciones que rigiesen el orden de los motivos y las variantes se hizo acuciante. Porque la variación motivica pura no sólo carece de todo orden o dirección natural, sino que es completamente abierta (es decir, una transformación puede continuar indefinidamente). Schoenberg que fue a la vez defensor y víctima de este desarrollo del romanticismo, tenía conocimiento de la necesidad de constricciones (...)”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 490.

¹⁰² “Pase lo que pase en una pieza musical no es otra cosa que la incesante reestructuración de una forma básica”. SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*, Op. cit.; p. 290.

¹⁰³ “La ‘variación desarrollada’, como término específico para designar un procedimiento compositivo muy típico de la Escuela de Viena, se refiere a la capacidad para derivar todo el material de una composición musical desde una idea básica o ‘Grundgestalt’”. GARCÍA LABORDA, José María. *La Música del siglo XX...*, Op. cit.; p. 203

La invención de un nuevo término – el “continuante”- para describir el proceso constructivo formal resulta un factor clave a la hora de describir la concepción orgánica que Seeger utiliza para la construcción de frases.¹⁰⁴ A través de este método orgánico de construcción, se llega a la macroforma o forma global: variación motivica sucesiva e ininterrumpida de tal modo que del neuma inicial puede llegar a derivarse cualquier otro. El compositor debe cuidar simultáneamente la elaboración del detalle y del conjunto. No resulta difícil establecer un paralelo entre este proceso de transformación (o modulación) de los neumas de Seeger al concepto de variación progresiva de Schoenberg.¹⁰⁵ En un intento por describir lo intrincado de este proceso compositivo, Seeger da una máxima importancia al componente intuitivo del creador.¹⁰⁶ Ese componente -al que se refiere como “temple”- es el elemento fundamental que guía al compositor a través de su periplo en sus múltiples decisiones compositivas.¹⁰⁷ Este papel preponderante que el elemento intuitivo tenía para Seeger se hace patente a lo largo de su exposición tanto teórica como técnica, pues una vez introduce su considerable terminología nueva, no siempre la acompaña de una ejemplificación precisa de su aplicación práctica.¹⁰⁸ Un ejemplo de ello lo constituye su concepto de creación “neumas-frase”: realmente Seeger no aporta en su texto recursos específicos para que el alumno sepa cómo hacer la conversión de una frase a un neuma-frase o viceversa,¹⁰⁹ o la “Transformación de los Neumas” y la “Coordinación del material

¹⁰⁴ “El ideal orgánico es un ingrediente crucial en la jerarquía formal de Seeger, porque es el adhesivo que mantiene unido su teoría de la melodía. De los tres niveles de actividad melódica, la frase es donde el criterio orgánico adquiere la mayor trascendencia”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*, Op. cit.; p. 158.

¹⁰⁵ “Seeger comparte con Schoenberg su enfoque atomístico de la melodía en el que una única idea está sujeta a un sinfín de variaciones y transformaciones. Ambos intentaron renovar la composición moderna resucitando antiguos puntos de vista sobre la melodía y la forma. (...) A pesar de que tanto Seeger como Schoenberg hubieran recomendado que los compositores variaran una idea melódica inicial mediante la inversión, para Seeger una nueva técnica de la variación era solamente una parte de su enorme proyecto para renovar la composición y la musicología modernas”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*, Op. cit.; pp. 175-6.

¹⁰⁶ “A pesar de su tendencia a la clasificación, en última instancia Seeger creía que la combinación artística de neumas y frases se resistía a cualquier explicación lógica definitiva”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*, Op. cit.; p. 162.

¹⁰⁷ “...en la mente de todo artista surgirá el deseo de vigilar de manera consciente los nuevos sistemas y las nuevas formas, y también conscientemente querrá conocer las leyes y las reglas que rigen esas formas que él concibió “como en sueños”. SCHOENBERG, Arnold. *El estilo...*, Op. cit.; p. 147.

¹⁰⁸ “Una de las deficiencias del tratado de Seeger es que [Seeger] tampoco provee sistemáticamente de ejemplos musicales para ilustrar la nueva terminología que concibe”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*, Op. cit.; p. 137.

¹⁰⁹ “El siguiente estadio en la exposición de Seeger es su teoría gestual de la melodía (...) revela que la intuición juega, en la síntesis de la melodía neumática, un papel mayor del que podría haberse esperado. Introduce un concepto denominado “neuma-frase”, que puede definirse como un resumen gestual de una frase que condensa sus tonos y gestos principales, y a su vez evalúa su unidad global. Sin embargo, cualquier lector interesado en aplicar esta definición básica tanto a situaciones analíticas como

melódico a través de la identidad del Neuma” que aparecen en el texto como secciones lacónicas, como cercenadas. Al tratar el contrapunto a tres voces, Seeger habla de los diferentes “temples” de cada parte de la polifonía haciendo referencia al carácter de cada una de ellas configurado en base a la idiosincrasia melódico-rítmica que muestren. Para todo ello se confía en el talento y la intuición musical del compositor.¹¹⁰ Cada uno de nosotros hará una valoración de esta postura -indudablemente impregnada de la tradición romántica-;¹¹¹ a saber, la aceptación del componente no racionalizable en el proceso compositivo (una vez desprovisto de connotaciones espirituales, religiosas o mágicas), aceptándolo como una realidad inherente a la creación artística en cualquier ámbito. Precisamente se ha podido detectar en estos contextos que ya no se hallan articulados por toda una serie de estrategias formales que venían dadas convencionalmente por la tonalidad, que se otorga un papel muy relevante a la intuición artística.¹¹²

En el análisis del capítulo anterior hemos podido constatar que para Krenek la intuición es también un elemento de primordial importancia, decisivo en la creación musical.¹¹³ De hecho, tanto es así, que a lo largo de esta comparativa nos veremos obligados a volver en los subsiguientes apartados a la cuestión de la intuición en Krenek. Seeger es el que más se extiende en su tratado (“TENM”) sobre el papel de la intuición creativa y quizá Krenek sea el que más confía en ella (a la vista de las derivaciones que se van configurando tras nuestro estudio minucioso de su tratamiento

creativas necesariamente se sentirá frustrado por los exiguos comentarios de Seeger; nunca explica en detalle que criterios son necesarios para reducir una frase a su escueto neuma-frase o a la inversa, como expandir un neuma-frase a una frase completamente desarrollada”. GREER, Taylor A. A Question of Balance, Op. cit.; p. 154-5.

¹¹⁰ *“El espíritu que conduce al reino del mañana sólo se reconoce a través de la intuición (a la que conduce el talento del artista). La teoría es la luz que ilumina las normas cristalizadas del ayer...”. KANDINSKY, Wassily. De lo espiritual en el arte, Barcelona, 1982; p. 36. Se verifica que aunque la atonalidad mostrara una actitud de repudio al romanticismo decimonónico, se hallaba inserta de manera esencial en su ideología.*

¹¹¹ *“la insistencia en la importancia de la habilidad innata, (...) puede explicar en parte por qué la idea del talento musical heredado atraía a los pensadores del siglo XIX”. MEYER, Leonard B. El estilo en la Música..., Op. cit.; p. 265.*

¹¹² *“La Forma de la música –sus tensiones y relajaciones, sus contrastes, su secuencia de eventos– depende, en un grado sin precedentes, del alcance intuitivo que tenga el compositor del equilibrio formal, lo que en la música tonal había ido unido a un conjunto de convenciones universalmente aceptadas”. SAMSON, Jim. Op. cit.; p. 125.*

¹¹³ *Una de las funciones que debía cumplir la sistematización de las alturas en una serie de doce sonidos era “regular la aparición y tratamiento de las disonancias (...) como un medio musical más, organizado únicamente por el sentido de la forma y del gusto del compositor”. GARCÍA LABORDA, José M. Forma y estructura en la música del siglo XX..., Op. cit.; p. 33.*

dodecafónico). Hemos visto de qué manera Krenek va desprendiéndose del concepto original de la serie y en consecuencia otorga un creciente grado de libertad al compositor que deberá hacer elecciones cada vez de mayor envergadura en base a criterios personales poco o nada estipulados desde el punto de vista teórico-técnico. Eso sí, el autor expone su propio criterio en base a la cohesión motivica y lo ejemplifica en su tratado. El cruzamiento de las cuatro diferentes formas seriales entre las dos voces confundirá los intentos más concienzudos para oír las exposiciones de las formas de la serie.¹¹⁴ En este punto ya se ha perdido de manera efectiva la entidad de la serie y queda constatado que su función no era servir de guía comprensiva al oyente,¹¹⁵ si no al compositor como timón regente en el proceso compositivo. De este modo, para Krenek la serie es un material precompositivo similar al andamiaje del que se prescinde una vez que los fundamentos del edificio han sido construidos.¹¹⁶ El alumno aprende a confiar en el poder unificador de la serie, a pesar de que la serie como identidad se desvanezca.¹¹⁷ Aunque imperceptible, la simple presencia de la serie se erige como una fuerza unificadora. Es así como se nos revela la verdadera función y el propósito último que tiene la serie para Krenek –trasmitido, como ya se ha dicho, por Webern.¹¹⁸

Seeger apuesta por un tipo de organización extrema basada en imitaciones complejas y profundamente transformadas. Cuando, refiriéndose a la dificultad para comprender desde un punto de vista auditivo las cuatro versiones del neuma, Seeger nos dice: *“Aunque no se ‘entiendan’, pueden tener un efecto en la música que el oyente*

¹¹⁴ “La persecución activa de la discontinuidad, complica evidentemente el problema de la identificación de a serie en la música dodecafónica”. LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*, Barcelona, 1998; p. 52

¹¹⁵ “Respecto a los fraccionamientos e interpolaciones seriales, se admite la imposibilidad de todo análisis sin la indicación u orientación del propio compositor. (...) En este aspecto el serialismo puede considerarse como émulo de los procedimientos “enigmáticos” de la escuela neerlandesa de los siglos XV y XVI”. GARCÍA GAGO, José. Op. cit.; p. 185

¹¹⁶ (...) Krenek considerara de primordial importancia el valor de la técnica serial como un molde, fungible tras haber refrenado la exhuberancia del atonalismo libre, y tras haber grabado en la obra del compositor un diseño arraigado de coherencia estilística”. OGDON, Wilbur Lee. “Series and Structure...”, Op. cit.; p. 115.

¹¹⁷ “La unidad queda garantizada por la serie que conserva su invariancia esencial. Pero por otra parte, de la misma serie se puede extraer una extraordinaria variedad de configuraciones melódicas y rítmicas. El propósito del serialismo fue liberar la imaginación del compositor para que creara diversidad, al permitir que la unidad se convirtiera en una preocupación de segundo orden”. ROSEN, Charles. Schoenberg, Barcelona, 1983; p. 116.

¹¹⁸ “La mera presencia de la serie garantiza esta unidad; a diferencia de un motivo básico en la música tonal, la serie no necesita ser perceptible: “Así es como la unidad está asegurada; seguramente algo se adhiere al oído, incluso si uno no es consciente de ello”. SHREFFLER, Anne C. Op. cit.; p. 334.

'asimile' y catalogue de alguna manera más general",¹¹⁹ deja patente que aspira aunque sea como ideal, a que puedan llegar a reconocerse las transformaciones imitativas más complejas. Aunque imperceptibles a la escucha, este autor también cree que de algún modo transmiten al oyente una sensación de unidad y así muestra su confianza en el método: *"el oyente asimila inconscientemente la sensación de unidad en la línea a pesar de una apariencia de diversidad. Este es un principio fundamental en la defensa de la composición orgánica (...) Quizás el goce existiría a pesar de toda esta organización; pero lo más seguro es que exista debido a ella"*.¹²⁰ Puesto que no se trata de algo empíricamente demostrable, el acto de fe en el sistema compositivo que han escogido, constituye un rasgo compartido por estos dos autores.¹²¹

Hemos visto como en la introducción de su tratado, Falk revela su profunda admiración especialmente por dos autores: Debussy y Wagner, por cuanto a la capacidad de renovación que supusieron sus aplicaciones técnicas en el conjunto global de su obra. Concretamente queremos centrarnos en la trascendencia de la peculiar concepción del discurso y de la forma musical tal como Debussy lo planteó:¹²² una visión novedosa en cuanto a que apuntaba a las formas abiertas¹²³ que tuvieron especial relevancia para la mayoría de los compositores que trabajaron tras la segunda guerra mundial.¹²⁴ Queremos destacar que desde el punto de vista formal, no se advierte la influencia de Debussy (cuyos rasgos característicos han quedado plasmados en el capítulo anterior) en el planteamiento de Falk. Es curioso que a pesar de ser francés,

¹¹⁹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 267.

¹²⁰ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 348.

¹²¹ *"Es cierto que la capacidad que tenemos para estructurar lo que percibimos mejora con una mayor exposición a ello; esto está implícito en nuestra idealización del oyente experimentado. Sin embargo, la afirmación de que la sola exposición basta para aprender equivale a tener una fe ciega en la forma más radical del conductismo: atribuye a la persona que está en proceso de aprender poca o ninguna organización innata (disposición para aprender ciertos tipos de organización en lugar de otros) aparte de la capacidad para responder a refuerzos. Hay una cantidad abrumadora de indicios en todas las áreas de la psicología de que la capacidad humana para estructurar lo que le rodea está altamente predeterminada genéticamente. No vemos ninguna razón por la que la capacidad musical tenga que ser una excepción"*. LERDAHL, Fred & JACKENDOFF, Ray. Op. cit.; pp. 333-4.

¹²² Con la música de Debussy, *"El oyente tiende a experimentar cada momento musical más en términos de sus propias propiedades inherentes, y menos en lo que se refiere a su relación con lo que le precede y lo que continúa"*. MORGAN, Robert P. *La Música del siglo XX...*, Op. cit.; p. 62.

¹²³ *"Lo "abierto" como lo "cerrado" se pueden manifestar en el sentido amplio de algo "libre" y algo "estructurado"*. KÜHN, Clemens. *Historia de la composición musical...*, Op. cit.; p. 244

¹²⁴ *"Su concepción de la forma como esencialmente "abierto" en su carácter tuvo una importante influencia en la música posterior del siglo XX"*. MORGAN, Robert P. *La Música del siglo XX...*, Op. cit.; p. 66.

Falk muestra una predisposición por las formas convencionales de tradición centroeuropea en lugar de por esa corriente francesa liderada por Debussy. Formalmente nuestros tres autores muestran una fuerte influencia germánica: en Krenek evidentemente, vía Webern-Guido Adler;¹²⁵ en Seeger también se hace patente esta influencia (Riemann, Guido Adler) sin duda a raíz de una formación de raigambre europea;¹²⁶ y en Falk, su admiración por las armonías románticas (sus continuas y devotas alusiones a Wagner) y su afirmación de que el nuevo lenguaje atonal puede circunscribirse a las formas clásicas como por ejemplo, la forma sonata.

Al final, la influencia germánica explica y manifiesta una vinculación a las formas clásicas que como vemos, siguieron constituyendo el marco de algunas composiciones atonales, en especial, aquellas obras que ambicionaban unas dimensiones considerables.¹²⁷ Sin embargo (y a pesar de la explícita referencia de Falk a la forma sonata) parece adecuado afirmar que estos movimientos atonales tendieron a distanciarse de las formas más genuinamente clásicas: la forma sonata, el rondó, el lied ternario. Si bien los dodecafonistas muestran un interés especial por la forma “tema y variaciones”,¹²⁸ nos parece que lo más característico desde el punto de vista formal, y particularmente lo más destacado, es la recuperación de formas más antiguas como la chacona, passacaglia u ostinato.¹²⁹ Aunque también se trate de formas basadas en la imitación, hacen reverencia a un pasado más remoto (alejado del siglo XIX). Esto queda

¹²⁵ “La postura naturalista de Webern se encuadra en una estética muy peculiar de la Viena de fin de siglo. El concepto de ‘forma musical’ promovido por Guido Adler en la Universidad de Viena (con quien Webern había estudiado) era el de desarrollo orgánico de idea musical a partir de una célula o motivo que se expande progresivamente”. MORGAN, Robert P. *La Música del siglo XX...*, Op. cit.; p. 213

¹²⁶ “Las ideas expresadas en “Tradición y Experimentación” de hecho tienen mucho que ver con la teoría alemana del siglo XIX, en la que Seeger se crió y con la que se familiarizó a fondo en Europa en la primera década del siglo XX. Como apunta el etnomusicólogo Stephen Blum, “La mayoría de las ideas clave están estrechamente relacionadas con las inquietudes de los teóricos alemanes del siglo XIX [Moritz] Hauptmann (1792-1868) and [Hugo] Riemann (1849-1919) sobre “dualismo” y “simetría”. Para los teóricos del siglo XX, el papel de Seeger en la adaptación de estas ideas sigue siendo un tema importante todavía poco estudiado”. PESCATELLO, Ann M. “Introduction”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 20.

¹²⁷ “Es conveniente precisar que cualquier forma utilizada en el pasado se puede realizar en la composición dodecafónica. Desde aquella simple de la Canzone a la infinitamente más compleja de la Sonata de varios temas o incluso a la del Tema con variazioni (Passacaglia, Ciaconna, Ostinato), todo eso puede ser eficazmente utilizado. La literatura dodecafónica ofrece muchos ejemplos de esto”. JACHINO, Carlo. *Tecnica Dodecafonica. Trattato Pratico*, Milano, 1948; p. 16

¹²⁸ “(...) la forma variación es una precursora de la composición dodecafónica”. WEBERN, Anton. Op. cit.; p. 76

¹²⁹ “El ostinato, (...), juega un papel predominante en la música atonal en general”. FRIEDHEIM, Philip. “Rhythmic Structure in Schoenberg’s Atonal Compositions”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 19, No. 1 (Spring, 1966); p. 67.

claramente reflejado cuando Seeger nos dice: “*Muchos de los recursos de la forma musical que se habían utilizado en el pasado pero no en el siglo XIX, ahora están otra vez disponibles*”.¹³⁰ De esta manera volvemos a un punto ya recurrente en nuestra disertación: el gusto y la admiración que nuestros autores (junto con otros representantes de los primeros movimientos atonales) mostraron por la música antigua – Edad Media y, especialmente, Renacimiento- en la que buscaron inspiración tanto para su corpus musical de creación como para la elaboración de sus tratados teóricos sobre composición.

En resumen, nuestros autores muestran una inclinación por reinterpretar las formas tradicionales en el nuevo lenguaje no tonal pero sobre todo, optaron por buscar en el pasado más remoto fórmulas que poco a poco habían caído en desuso o que no había sido el centro de atención de los compositores del XVIII pero especialmente, alejadas de los intereses de los del XIX.

V.4.1. SIMETRÍA

Puesto que se asociaban de manera genérica valores como la simetría y la regularidad a la música tonal (particularmente en su periodo clásico),¹³¹ estos se constituirán en rasgos a tener que subvertir; valores que si la tonalidad los abrazaba bajo un signo determinado, la atonalidad se veía abocada, por definición, a invertirlos.

Al principio, en la elaboración de piezas a una sola voz utilizando únicamente la forma original de la serie, Krenek anima al alumno a optar por estructuraciones asimétricas de la frase. Al tener que evadir la monotonía que pudiera ocasionar la repetición sucesiva de los doce tonos en un mismo orden, el ritmo y la articulación del

¹³⁰ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 286.

¹³¹ “*Gran parte de la contextura de la música clásica revela, por su regularidad, simetría y armonía sencilla, la relación que tiene –si es que no su origen- con la música popular y de danza*”. SCHOENBERG. Arnold. *El estilo...*, Op. cit.; p. 100.

fraseo resultan los elementos activos de contraste y de la organización misma. Frases con diferente longitud de periodos que contengan diversas agrupaciones de alturas cada uno de ellos. El propio Krenek nos dice que los periodos simétricos no concuerdan con el carácter de esta música.¹³²

Seeger es el único de los tres autores que hace una profunda incursión en este aspecto en su tratado “TENM”.¹³³ Hemos visto como para Seeger la simetría desde el punto de vista formal es a dos niveles: la macroforma y el detalle. En el contrapunto disonante la macroforma tendrá que adoptar estructuras simétricas (“consonantes” puesto que tradicionalmente ha sido asimétrica) pero el detalle tendrá que ser “disonante”, o sea, asimétrico (puesto que compositores como Bach, Mozart o Beethoven escribieron el detalle “consonante”, o sea, simétrico) -frases cuadradas (detalle) pero la gran estructura (forma sonata) asimétrica en cuanto a que no corresponde a un equilibrio numérico.¹³⁴ Seeger asocia términos como consonancia y simetría a una práctica tradicional. Una vez más, toma como punto de referencia la percepción de un oído educado en la tradición y a partir de ahí, invierte lo habitual –que asocia con la consonancia: el resultado es una forma, ritmo, etc. “disonante”. Es importante tener en cuenta esta aproximación terminológica para entender y poder seguir el planteamiento teórico de Seeger. Puesto que observa en la música de la práctica común un tratamiento asimétrico de la macroforma, Seeger propone lo contrario y para ello ofrece sus ejemplos de cánones en los que la segunda mitad está construida por movimiento retrógrado: de esta manera la simetría del todo está asegurada.¹³⁵ La búsqueda de los contrarios a los usos tonales (según la nomenclatura de Seeger deberíamos llamarlo la “disonancia formal o estructural”) se ve enormemente avalada bajo el prisma de la simetría, pues como el propio autor indica: “*La colocación*

¹³² “*La periodicidad simétrica producida por un número igual de unidades métricas (como en los periodos de cuatro o de ocho compases de la música tonal) resulta ajena a este estilo, no sólo porque los fundamentos armónicos de esta periodicidad están ausentes, sino también porque los periodos simétricos no concuerdan con el carácter contrapuntístico de esta música*”. KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 73.

¹³³ Véase capítulos VIII y IX de *TENM*.

¹³⁴ Ya nos hemos referido al ejemplo de análisis que aporta en su texto de las dimensiones de una forma sonata clásica: el autor llega a la conclusión que desde un punto de vista técnico-analítico se trata de una distribución macroformal “disonante”.

¹³⁵ “*Cuanto más rigurosamente se mantenga el tejido disonante, mejor será el resultado por movimiento retrógrado. Se pueden interpretar secciones completas y composiciones enteras de atrás a adelante tanto en relación exacta como modificada. Esta es una manera de “repetir”*”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 329.

*simétrica de intervalos diferentes y la colocación asimétrica de los similares, proporciona posibilidades ilimitadas para la elaboración del detalle”.*¹³⁶

Hemos hablado de que los cánones disonantes de Seeger constituyen, desde el punto de vista de la forma global (o del Todo), piezas breves estructuradas “consonantemente” (según la terminología de Seeger); o sea, relación simétrico-matemática entre las divisiones formales. Su apuesta se explica porque estas estructuras no se habían utilizado durante el periodo de la práctica común y por tanto ahora encontraban de nuevo su aplicación (la tendencia arcaizante de Seeger salta de nuevo a la palestra al recuperar este tipo de estructuras canónicas complejas cuyos antecedentes se hallan en la música del Renacimiento). Por otra parte, en la propuesta que Seeger hace de formas inspiradas en el lenguaje (forma de prosa y forma de verso) se observa una búsqueda de opciones para articular la estructura macroformal de la música que eludan la periodicidad y la simetría características de los esquemas fraseológicos tradicionales.¹³⁷ En este aspecto puede vislumbrarse una conexión con las corrientes atonales europeas que en definitiva, coincidían en buscar estrategias que evitaran los recursos más explícitamente tonales, y la simetría se vinculaba a la periodicidad constructiva de la tonalidad.¹³⁸

En definitiva Seeger comparte con Krenek (y con otros contemporáneos) la vinculación de su concepto de consonancia (entendido –según Seeger- como algo habitual en la práctica común) a ideas como simetría o proporción. En el apartado sobre la centralidad tendremos que volver a referirnos al concepto de simetría en procesos que, sin duda, se hallan vinculados también a la forma (en cuanto que intervienen en la construcción del detalle y alcanzan la macroforma). Nos referimos a lo que, siguiendo la terminología seegeriana hemos traducido como “técnica del pivotaje”.

¹³⁶ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 319.

¹³⁷ “Es evidente que la igualdad y la simetría juegan hoy un papel menor que el que desempeñaron en técnicas más antiguas”. SCHOENBERG, Arnold. *El estilo...*, Op. cit.; p. 125.

¹³⁸ “La similitud con la prosa corresponde a aquel miedo a la gastada periodicidad, como lo formuló Schoenberg en su célebre texto “Brahms el progresivo” (...): la prosa musical como “construcción irregular y asimétrica”, sería una “representación de ideas” sin “meros accesorios ni repeticiones vacías”, con “la libertad de su ritmo” y con “independencia de la simetría formal”. KÜHN, Clemens. *Historia de la composición musical...*, Op. cit.; p. 247

En general, se observa un posicionamiento doble respecto al elemento que abordamos en este epígrafe: por un lado, se apuesta por estructuras asimétricas –en este caso con la intención de contravenir un uso tradicional y por otro lado, no fueron pocos los autores que optaron por recurrir a estructuras simétricas para “ordenar” parámetros que, tras prescindir de la tonalidad, se veían sumidos en el vacío que supone no disponer de método organizativo. Este tipo de estrategias se observa ya incluso en ciertas prácticas ubicadas entre el siglo XIX y XX.¹³⁹ Por poner un ejemplo, vamos a centrarnos en Debussy puesto que nos servirá para establecer una conexión con Seeger, aunque sólo sea para constatar la relevancia del factor simetría en este momento. Al despojar a los acordes de su reconocida funcionalidad estructurada en base a la combinación que de ellos se haga, Debussy asesta un golpe importante al edificio tonal. Indudablemente, la introducción de los modos eclesiásticos, de las escalas pentáfona, octatónica, arábica y de tonos enteros en su música jugaron un papel primordial en el debilitamiento del sistema tonal, pero no fueron los únicos agentes que provocaron el cambio. Alguna de las características más distintivas de su lenguaje armónico como son la simetría y el paralelismo, fueron las que de una forma más radical alteraron *“las relaciones tonales tradicionales, rechazando las jerarquías tonales locales y sacrificando la independencia y polaridad tanto de la voz melódica como del bajo”*.¹⁴⁰ También podemos observar simetría en el sistema de formación de acordes que propone Seeger (partiendo simultáneamente de las dos series de generación armónica) y aunque estos dos autores no tengan nada que ver ni estilísticamente ni, en general, conceptualmente, desde el punto de vista de la puesta en valor del parámetro simetría sí coinciden en la intención de ambos al aplicarlo al concepto armónico.

Como conclusión podemos decir que entre finales del XIX y principios del XX hubo un interés por parte de los compositores por lo que se refiere a la aplicación de la simetría en la conformación de nuevos complejos verticales, es decir, nuevos acordes que no encajaban dentro de los clasificados. Por tanto, en esta circunstancia no es la asimetría, sino la simetría lo que ayuda a configurar un lenguaje alejado del tonal.

¹³⁹ “En el cambio de siglo varios compositores utilizaron pasajes basados en el principio de simetría (...) como un medio para compensar las jerarquías tonales y para ofrecer un método alternativo de estructurar fragmentos extensos”. SAMSON, Jim. Op. cit.; p. 145.

¹⁴⁰ SAMSON, Jim. Op. cit.; p. 38.

V.5. MELODÍA

Pasemos a contrastar el tratamiento melódico que se presenta en los métodos estudiados. Junto con el auge del contrapunto, el siglo XX es testigo de un renovado interés por la línea melódica, en parte vinculado al principio contrapuntístico mismo,¹⁴¹ y también como fenómeno individual capaz de sustentar por sí mismo la obra musical: nos referimos por supuesto, a la composición monódica.¹⁴² Esta particular atención al elemento melódico se corresponde una vez más con la actitud rebelde frente a la música del novecientos: había que contrarrestar el énfasis excesivo que la música romántica había otorgado a la armonía.¹⁴³ Si bien hemos constatado en los tres tratados un estudio específico para la construcción de melodías no tonales –hecho éste que, como ya hemos señalado, los distingue de los tratados convencionales de enseñanza del contrapunto, dado el tratamiento diferencial por lo que a la conformación de cantos dados se refiere–, lo cierto es que el grado de énfasis que se otorga a este elemento musical no discurre parejamente en los tres autores que estudiamos.

Falk estipula en su tratado (aunque en un lugar un tanto relegado del centro neurálgico técnico) toda una serie de reglas que regulan la composición de melodías atonales y que pueden, aunque no necesariamente, constituir la base para una composición polifónica a dos o más voces. Resulta muy significativo que en su tratado Falk incluya el estudio de la monodía atonal en lo que hemos clasificado como la tercera y última parte del mismo, después de haber hecho trabajar al alumno ejercicios a dos, a tres y a cuatro voces en las diferentes “*formes*” o texturas que hemos estado estudiando. Cabe preguntarse por qué no lo inserta en la segunda parte del libro junto

¹⁴¹ “La atonalidad pone en primer término el fenómeno melódico porque depende de una organización que se basa en las relaciones temáticas. Así, el nuevo lenguaje (el dodecafonismo), se funda en una concepción esencialmente polifónica muy similar a la de la música de la Edad Media antes de que se desarrollase la tonalidad (tal y como se considera hoy). Por ello parece lógico acercarse a la atonalidad y a la técnica dodecafónica a través del contrapunto”. BARCE, Ramón. *Fronteras de la música*, Op. cit.; p. 78.

¹⁴² “Cuanto más natural resultaba la siempre presente polifonía –en el momento de su nacimiento fue una experiencia inaudita–, cada vez más amplia en la instrumentación, tanto más intensa y fascinante puede resultar, en la experiencia renovada, la monodía, redescubierta y reutilizada en la música desde los años 1970”. KÜHN, Clemens. *Historia de la composición musical...*, Op. cit.; p. 241

¹⁴³ “Para Seeger, el énfasis en la línea es una manera de compensar los excesos armónicos de los compositores del siglo XIX”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*, Op. cit.; p. 174.

con los demás capítulos de carácter estrictamente técnico en el sentido de que exponen, de manera metódica y ordenada, las reglas para la composición atonal. En lugar de esto, lo encontramos en la tercera parte del libro donde se presentan sucintamente, y a veces de una forma excesivamente rudimentaria,¹⁴⁴ cuestiones generales de la composición en estilo atonal de carácter fundamentalmente heterogéneo. Este hecho no debe restar ni un ápice de importancia al mencionado estudio de la melodía y cabe considerar que el capítulo en cuestión -que se desarrolla en los puntos 76 y 77 del tratado- podría perfectamente estimarse un material óptimo para iniciar al alumno en el estudio del contrapunto atonal. Este hecho nos lleva a la conclusión de que la composición lineal no ocupa en Falk un lugar tan prominente como lo es para Seeger y para Krenek. Y lo que nos parece especialmente relevante es que ratifica la sugerencia de que la atención puesta en el componente vertical es inversamente proporcional a la atención prestada al componente horizontal.

En sus melodías Falk apuesta por aquellas en las que predominen los grandes saltos (la interválica constituyente del sistema) y sin embargo no nos alerta del peligro de disgregación melódica que supone un abuso de los saltos de séptimas y novenas. Seeger sí lo hace cuando nos dice: *“Por lo general, en la escritura disonante hay una tendencia a usar demasiado las séptimas y novenas, en especial las séptimas mayores y novenas menores”*,¹⁴⁵ y recordemos además, que para contrarrestar el efecto de demasiados saltos en la melodía Seeger nos ofrece sus “escalas disonantes”. Con todo, aunque en la melodía disonante de Seeger son frecuentes los saltos melódicos especialmente de séptima y novena,¹⁴⁶ también hemos visto cómo regula el uso de consonancias, incluso el de giros melódicos triádicos -claro está, con su pertinente neutralización (aplicación de la disonancia). Es lógico este predominio de los saltos en la melodía disonante puesto que precisamente al invertir el dispositivo contrapuntístico tradicional de “preparación y resolución”, Seeger estipula que ambos procesos se

¹⁴⁴ Es el caso de la mezcla de estilos presentada en los puntos 64 al 68 pues nada en claro puede concluirse por lo que a este aspecto se refiere.

¹⁴⁵ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 301.

¹⁴⁶ *“La aplicación de la disonancia a los neumas lineales tiende a los grandes saltos. Obsérvese que las segundas son menos disonantes que las séptimas, novenas, decimocuartas y decimosextas”*. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 297.

realizarán preferentemente por salto en lugar de por grados conjuntos.¹⁴⁷ El registro es un elemento primordial en la melodía de Seeger como lo demuestra su expresa distinción entre el unísono, la octava, la doble octava –en clara correspondencia, por otra parte, con su concepto gestual de la melodía (o teoría del contorno)- y corrobora el gusto por una línea melódica caracterizada por saltos y amplios intervalos que se desarrollan en un ámbito de dos o más octavas.

De los tres autores, Seeger es el único que hace una diferenciación explícita entre los diferentes registros de un tono. Nos parece especialmente relevante que este modo de pensar se aleje diametralmente del concepto de “clases de tonos” (una teoría analítica que tanto peso ha tenido sobre la evolución de la música del siglo XX, como ya se ha apuntado). Ello significa que cuando habla de la nota DO, no se engloba de manera genérica todas las notas DO, sea cual sea su registro, sino que Seeger enfatiza la diferencia entre cada uno de ellos en puntos diversos de su planteamiento técnico, como puedan ser la aplicación del concepto de centralidad tonal o las reglas para la repetición de un tono (haciendo diferencias entre si se trata del unísono, o del sonido a distancia de una o más octavas). Nos parece importante porque efectivamente, es ésta una diferencia que existe desde el punto de vista rigurosamente objetivo y aún más, en cierto modo la unificación que supone la teoría de clases de tono aporta un empobrecimiento de una realidad sonora (y en consecuencia, musical), al menos en lo que este aspecto se refiere. Una unificación de este tipo, que muestra ventajas desde el punto de vista teórico-sistemático, se nos antoja paralela a la que en el sistema tonal se hizo de las funciones de los acordes y sus inversiones. Tampoco en este caso, al englobar bajo una misma función un acorde en estado fundamental y su primera inversión (por poner un ejemplo), se está atendiendo a una realidad sonora indiscutible: que esas dos sonoridades verticales son distintas y la diferencia radica en la ubicación relativa y recíproca de las alturas en el espacio sonoro.

¹⁴⁷ “Cuanto mayor sea la aplicación de la disonancia que se requiera, más efectivo resultará tomarla por salto; cuanto más efectiva sea, lo mejor es resolverla por salto”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 302.

La composición de la línea melódica en Krenek va íntimamente ligada a la construcción de la serie dodecafónica que vaya a utilizarse como material precompositivo. En horizontal, Krenek da algunas sugerencias para componer la serie, como que no conviene que contenga tríadas arpegiadas (aunque permite hasta dos por serie). Puesto que la naturaleza de la serie condicionará todo el discurso musical –tanto horizontal como verticalmente- nuestra conclusión es que esta “libertad” relativa a la hora de elegir la serie permite al compositor moverse en un marco idiomático bastante amplio porque algunas series dan pie a múltiples asociaciones tonales que difícilmente va a poder esquivar el compositor; y otras, aunque potencialmente den más posibilidades de generar un discurso atonal, en último lugar dependerá de la voluntad del compositor a la hora de manejar este material constructivo que no condiciona en absoluto la resultante sonora (como cualquier material precompositivo que se precie, por otra parte). La diferencia esencial con la propuesta de Falk por ejemplo, es que este último autor pretende establecer un régimen más estricto, con una reglamentación más precisa y rigurosa que finalmente constriñe no tanto las posibilidades creativas del compositor sino su marco idiomático que de esta forma queda circunscrito de manera más inequívoca a un lenguaje atonal. En este sentido se puede explicar la conocida frase de Schoenberg que decía que la técnica dodecafónica no era un sistema, sino un método.¹⁴⁸

Decíamos que desde el punto de vista de la línea, Krenek sólo aporta algunos consejos sobre cómo confeccionar una serie dodecafónica y en consecuencia, queda en manos del compositor una relativa libertad a la hora de escoger la interválica que conformará la serie sobre la que edificará toda su obra. Se ha constatado, sin embargo, una preferencia distintiva de los primeros compositores dodecafónicos: el hacer un uso de los semitonos de la serie como intervalos de séptimas mayores y novenas menores, es decir, desplazándolos una octava y generando grandes saltos. En un contexto atonal, *“las líneas llanas por grados conjuntos se sustituyen por una estructura melódica por saltos”. Los enlaces por grados conjuntos existentes en la serie se convierten en los temas derivados preferentemente en séptimas y novenas. Si bien la acumulación de*

¹⁴⁸ “Lo mío no es un sistema sino tan sólo un método, lo cual significa un modus de aplicar regularmente una fórmula preconcebida. El método puede ser (pero no lo es imprescindiblemente) una de las consecuencias de un sistema”. SCHOENBERG, Arnold. *El estilo...*, Op. cit.; p. 148

saltos grandes conlleva el riesgo de un desgarramiento de la línea melódica, la disposición del clímax, anticlímax y puentes de segundas garantizan claridad en el desarrollo de la frase".¹⁴⁹ Este tipo de líneas melódicas con importantes saltos y en las que predominan intervalos de séptima y novena se han convertido en un rasgo distintivo de la composición del siglo XX; sin duda, uno de los pocos puntos comunes que pueden otorgarse a un siglo tan lleno de variedad estilística.

A partir del uso de la técnica de cruzamiento, vemos que la línea melódica se disocia de la serie y nuestro análisis ha demostrado que para la realización de las nuevas líneas melódicas, Krenek realiza elecciones personales en los puntos de intersección entre las dos formas seriales. En su caso, nos muestra una práctica que busca la afinidad interválica con la serie original pero lo importante aquí es destacar que, aunque se sigan las directrices marcadas por el maestro, el grado de amplitud de las opciones es tan grande que necesariamente el compositor-discente se sitúa en la disyuntiva de tener que hacer elecciones. De nuevo hay que confiar en la intuición y buen gusto del compositor. Son este tipo de elecciones las que conformarán los rasgos idiosincrásicos de cada compositor en base a su personalidad creativa, diferenciando y caracterizando así su obra.

La melodía es el elemento axial en la obra teórica de Seeger. De los tres autores estudiados, es el que le otorga una mayor relevancia en su exposición teórica; incluso defiende abiertamente el resurgimiento y la restitución de la composición monódica.¹⁵⁰ Ello se verifica constantemente a lo largo del tratado, pero especialmente en lo que se ha denominado la "teoría del contorno": el énfasis en la dirección más que en una interválica concreta -este enfoque centrado en el movimiento en el espacio de la melodía y que parte de la recuperación del término neuma-,¹⁵¹ se hace efectivo de

¹⁴⁹ FORNER, Johannes y WILBRANDT, Jürgen. Op. cit.; p. 374.

¹⁵⁰ Muestra de ello son algunas de sus composiciones entre 1915 y 1932, concretamente *Psalm 137* (1923) y *The Letter* (1931) para voz sola que aparecen parcialmente analizadas en NICHOLLS, David. *American Experimental Music 1890-1940*, Op. cit.; pp. 92 y ss.

¹⁵¹ "(...) en el gregoriano cada nota de la melodía puede pretender ser tónica porque, en realidad, ninguna lo es: el discurso no gravita sobre un polo de atracción hacia el que se dirige necesariamente el desarrollo sonoro (y que es el que el auditor desea oír) sino que cada punto tiene una dignidad autónoma y se impone a la audición rico en relaciones con el resto, y sin embargo, totalmente desvinculado. (...) La

manera primordial en la línea melódica individual.¹⁵² Con su teoría neumática Seeger pretende generalizar el concepto de neuma a los demás parámetros musicales y de nuevo, tal complejidad puede abordarse casi exclusivamente en la melodía individual. La priorización que Seeger muestra por la melodía en su planteamiento teórico es incluso superior a la que muestran nuestros otros dos autores y sin duda, de los tres, Seeger ha sido el que más ha trascendido por cuanto a su concepto de melodía como contorno.¹⁵³ Las repercusiones de la teoría general del contorno musical que Seeger proyectó sólo han empezado a investigarse recientemente.¹⁵⁴

V.6. TEXTURA

*“La ‘textura’ se considera ese elemento de la estructura musical determinado (establecido, condicionado) por la voz o número de voces y otros componentes que proyectan los materiales musicales en el medio sonoro, y (cuando hay dos o más componentes) por las interrelaciones e interacciones entre ellos”.*¹⁵⁵

música contemporánea, en su abandono de las atracciones tonales, tiende, en realidad, a una condición muy próxima a la gregoriana”. ECO, Umberto. *La definición del arte*, Barcelona, 1985; p.178.

¹⁵² “En la medida de lo posible, las líneas se deberían considerar en su carácter de neuma, es decir, no como el engarce de un tono tras otro sino como la conjunción de los grupos de tonos de una línea frente a los grupos de tonos de la otra (“contorno contra contorno”)”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 338.

¹⁵³ “Recientemente ha habido señales de que su interés en el contorno melódico y en la ampliación de la noción de contorno a otras dimensiones musicales ha dejado un legado de vital importancia en los círculos músico-teóricos”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*, Op. cit.; p. 157.

¹⁵⁴ Algunos ejemplos de investigaciones en esta área son: FRIEDMANN, Michael. “A Methodology for the Discussion of Contour: Its Application to Schoenberg’s Music”, *Journal of Music Theory*, Vol. 29, 1985; pp. 223-248; MORRIS, Robert. *Composition with Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design*, New Heaven, 1987; MARVIN, Elisabeth West & LAPRADE, Paul. “Relating Musical Contours: Extensions of a Theory for Contour”, *Journal of Music Theory*, Vol. 31 No. 2, 1987; pp. 225-267; MARVIN, Elisabeth West. “The Perception of Rhythm in Non-Tonal Music: Rhythmic Contours in the Music of Edgard Varese”, *Music Theory Spectrum*, Vol.13 No. 1, 1991; pp. 61-78; MARVIN, Elisabeth West & HERMANN, Richard (eds.). *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*, Rochester, 1995; MORRIS, Robert. “New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour”, *Music Theory Spectrum*, Vol.15 No. 1, 1993; pp. 205-228.

¹⁵⁵ BERRY, Wallace. *Structural functions in music*, New York, 1976; p. 191.

En el capítulo analítico de Falk (IV.1) quedaba reflejada la dificultad a la hora de etiquetar diferentes tipos de textura (entendiendo aquí no tanto la densidad generada por el número de partes sino fundamentalmente por el movimiento que describe cada una ellas en contraposición a las demás), pues entre los extremos, es decir, entre la textura homofónica (ejemplificada en su “contrapunto nota contra nota”) y la textura contrapuntística¹⁵⁶ entendida como una máxima “variedad” entre las voces, existen varios estadios intermedios de difícil catalogación. En la valoración de estos grados de vinculación (interacciones entre líneas melódicas), el ritmo deviene el factor fundamental, pues en una textura homofónica (homorrítmica) es el factor vertical el que ocupa un primer plano (es entonces cuando hablamos de acordes) y a medida que las partes muestran una mayor diferenciación rítmica entre ellas, es cuando se facilita la percepción (siempre que no se trate de un número de voces superior a la capacidad de discernimiento auditivo humano) de cada una de ellas como individualidad (aún sometidas con toda probabilidad, a alguna forma de regulación en vertical). En este último caso hablamos de una textura contrapuntística.¹⁵⁷

Ya aludíamos en el apartado sobre la estructura, de la importancia que tiene el contraste como elemento dialéctico para articular la forma musical. La textura, como parámetro musical, resulta uno de los elementos que pueden ser de utilidad a la hora estructurar el discurso en un contexto donde las funciones tonales han sido suprimidas o minimizadas.¹⁵⁸ El contraste textural presentado por Falk en su tratado puede estar aludiendo a ello aunque terminológicamente genere confusión su referencia a “formas de la escritura atonal”. Esta capacidad de la textura como agente estructural cobra una mayor importancia en la música atonal, aunque en realidad ha estado presente en músicas de todas las épocas. Y no sólo la textura sino también otros parámetros como la dinámica, el timbre –en definitiva, los más desatendidos por la práctica común- se

¹⁵⁶ “Homofónico, homorrítmico, en acordes: referido a estilos cuyos acontecimientos texturales tienen lugar más o menos simultáneamente. Polifónico, contrapuntístico, fugado: referido a los estilos que presentan en la textura una vitalidad superior, resultante de una mayor independencia rítmica y melódica de los distintos hilos y capas de la trama”. LARUE, Jan. Op. cit.; p. 20

¹⁵⁷ “El crecimiento de la organización armónica influye pero no disminuye el papel del contrapunto; la mayoría de las obras muestran una cooperación e influencia mutua entre ambas fuerzas”. SALZER, Felix y SCHACHTER, Carl. Op. cit.; en “Introducción”; p. XIX.

¹⁵⁸ “En la articulación de las estructuras musicales se dio una importancia renovada a otros parámetros del pensamiento musical que no fueran la altura –al ritmo, al timbre, a la textura, al registro y a la dinámica”. (refiriéndose al atonalismo temprano). SAMSON, Jim. Op. cit.; p. 179.

conformarán como factores importantes para establecer contraste en un contexto idiomático en el que se ha prescindido de las funciones tonales.¹⁵⁹ En Falk observamos el factor contraste casi con exclusividad en la textura –cuando nos dice que pueden intercalarse sus distintas “*formes*” dentro del discurso musical-, pero desde el punto de vista armónico, por ejemplo, hemos constatado la más dura de las uniformidades discursivas en los tres autores aquí estudiados (volveremos a ello al tratar otros apartados en este mismo capítulo).

Tanto Krenek como Seeger contemplan en sus tratados exclusivamente la textura contrapuntística; no solamente como la que caracteriza el idioma atonal sino como la única en la que verdaderamente puede desarrollarse un discurso consistente en ese idioma.¹⁶⁰ Falk es el único de los tres autores que presenta otras texturas en su tratado además de la contrapuntística (apuntemos aquí de nuevo la confusión terminológica en la que nos sumerge el autor denominando formas a lo que en realidad son diferentes tipos de texturas.) El estudio llevado a cabo en el capítulo anterior ha dejado en evidencia que las “*formes*” de Falk son diferentes texturas combinables entre ellas dentro de una misma composición musical, aunque la predominante será en cualquier caso, la contrapuntística. En este sentido, puede considerarse que el tratado de Falk supone una mayor aproximación a la realidad musical puesto que examina y clasifica diferentes tipos de texturas musicales y contempla su uso alternado en la composición.

Y sin embargo, como ya hemos anticipado en el capítulo anterior y como corroboraremos a continuación, el abandono de una textura contrapuntística en el más estricto de los sentidos, con un número de voces reducido y un tratamiento muy

¹⁵⁹ “(...) los aspectos no jerárquicos de la percepción musical (como el timbre y la intensidad) tienden a tener un papel más importante y compensatorio en la organización musical. No obstante, esto no es una compensación en especie; la ausencia relativa de dimensiones jerárquicas tiende a dar como resultado un tipo de música que se percibe de manera muy local, muchas veces como una secuencia de gestos y asociaciones. Su complejidad radica a menudo en el refinamiento extremo de cada uno de los matices. De manera alternativa, muchos compositores recurren a la construcción de superficies musicales muy complicadas, por el extremado número y variedad de eventos que tienen lugar por cada unidad de tiempo. Esto es también una forma de compensación por la falta de una organización jerárquica suficiente, pero no es un sustituto de ella”. LERDAHL, Fred & JACKENDOFF, Ray. Op. cit.; pp. 330-1.

¹⁶⁰ “De manera absolutamente natural, pues, los métodos contrapuntísticos de unificación serán llamados a superar la amenaza de la desintegración tonal y/o temática”. KELLER, Hans. Op. cit.; p. 23.

específico para cada una de ellas, hace peligrar seriamente la esencia misma del concepto de “discurso atonal” puesto que cuando las incursiones armónicas se hacen patentes, el oído tiende a buscar asociaciones con lo reconocible, o sea, con la tonalidad.¹⁶¹

La filosofía de equilibrio entre funciones que Seeger defiende le conduce a un nuevo concepto de textura que denomina “heterofonía”¹⁶² que consiste en llevar al extremo el principio contrapuntístico de independencia entre las partes.¹⁶³ Si bien es cierto que la disonancia juega en ello un papel muy importante, esta disociación máxima entre líneas melódicas se consigue por medio del ritmo incluso más que bajo el parámetro altura:¹⁶⁴ será la riqueza en gestos rítmicos alejados de los usos tonales lo que permitirá un avance lineal en paralelo: la interactividad recíproca entre las partes se ve reducida al mínimo; simplemente acaecen en un mismo espacio-tiempo.

La recuperación del antiguo concepto de neuma y su extensión teórica tal y como la desarrolla Seeger verifica que la melodía individual se erige como el enfoque principal de este autor,¹⁶⁵ considerándola además, elemento musical autónomo para constituirse por sí misma en una composición. Recupera de este modo la composición monódica, la gran olvidada desde el advenimiento de la polifonía en nuestra cultura occidental. En este aspecto Seeger se nos aparece como un delantero que a principios de la centuria apuesta por un tipo de composición –la monódica- por la que otros muchos compositores se han interesado a lo largo del siglo XX y han compuesto un corpus

¹⁶¹ “Resulta casi imposible establecer series de progresiones de acordes que no contengan vestigios de relaciones armónicas o se perciban implicaciones tonales a través de las mismas. (...) En resumen, cuando las relaciones armónicas, ya sea en orden vertical u horizontal aparecen en un diseño atonal, el oído no puede dejar de apoyarse en ellas”. RETI, Rudolph. Op. cit.; p. 80.

¹⁶² Que como ya se ha dicho, no tiene nada que ver con la aplicación que de este término se hace en la musicología convencional.

¹⁶³ “Tras determinar qué tratamiento para una función dada era el habitual, [Seeger] intentó formular su contrario. Si llevamos este proceso de “disonancia” a su extremo lógico y negamos el uso tradicional de cada función musical, entonces llegamos a la “heterofonía”, un nuevo tipo de polifonía en el que cada línea melódica individual o, por extensión, cada función musical, alcanza el máximo de independencia posible”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*, Op. cit.; p. 143.

¹⁶⁴ “La extrema diferenciación de los detalles rítmicos es una característica esencial en determinadas fases de la composición atonal. El ritmo desempeña en la música atonal un papel mucho más importante que la relación entre alturas a la hora de establecer la estructura de la frase y la cadencia”. PERLE, George. *Composición serial y atonalidad*. Op. cit.; p. 51.

¹⁶⁵ “Una de las ideas medulares de Seeger, (...) era la primacía de la melodía”. STRAUS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; p. 4.

importante de obras para un instrumento melódico a solo de tal manera que en el momento actual puede afirmarse que el pasado siglo XX ha constatado un resurgimiento de la composición monódica.

Intentemos separar momentáneamente las opciones que nos ofrecen nuestros tres autores por lo que al tratamiento vertical y horizontal se refiere.

V.6.1. CONTRAPUNTO

Ya apuntábamos en el capítulo II de este trabajo que Falk es el único de los tres autores que incluye de manera sistemática en su tratado ejercicios para el alumno altamente especificados. Inicialmente la base de estos ejercicios es un canto dado realizado por el maestro (aunque posteriormente el alumno realizará sus propias líneas melódicas que sirvan de punto de partida para trabajos a dos, tres y cuatro voces). Siguiendo la tradición del contrapunto de especies,¹⁶⁶ el canto dado se ofrece indistintamente para cualquiera de las partes de la textura; o sea, que el alumno debe saber componer las líneas melódicas restantes a partir de un canto dado en cualquiera de las voces de la textura. La duración que Falk estipula para estos trabajos es de entre 12 y 20 compases.

Si bien Krenek no presenta ejercicios tan conducidos como los que podemos observar en el tratado de Falk –principalmente porque no plantea melodías base sobre las que el alumno deberá trabajar si no que directamente incita al alumno a construir sus trabajos de forma completa-, todavía hallaremos sustanciales diferencias en este aspecto didáctico entre Krenek y Seeger, en cuanto a que Krenek sí impulsa al alumno explícitamente a elaborar ejercicios como los que él ha realizado en el capítulo

¹⁶⁶ “El contrapunto de especies -mucho más allá de su limitada aplicación a cualquier periodo determinado de la historia de la música- puede formularse de modo que constituya una introducción ideal a los principios básicos de la conducción de las voces subyacentes en obras de la mayoría de los periodos estilísticos y en la mayoría de compositores”. SALZER, Felix y SCHACHTER, Carl. Op.cit.; en “Prefacio”; p. XIX.

pertinente; pero además, sus realizaciones permiten al alumno tomar parte en el proceso compositivo mismo pues Krenek desarrolla minuciosamente las partes a construir como si de eslabones de una cadena se tratara y aparte, incluye también comentarios y críticas analíticas indicando por qué unas opciones le parecen más interesantes o mejores que otras.

Aunque Seeger no propone ejercicios, se sobreentiende que el alumno deberá realizarlos siguiendo los modelos que incluye el tratado; pero sus ejemplos exponen trabajos ya completos y se alejan considerablemente de los ejemplos aportados por Krenek, en los que este autor nos ofrece varias versiones y una crítica sobre ellas, además de un trabajo más minucioso y sistemático sobre el proceso constructivo. Por ello, la exposición teórica de Seeger deviene la menos didáctica de las tres.

Falk es el único que aborda el estudio del contrapunto a cuatro voces. Los otros dos autores trabajan la línea melódica (con un énfasis aún mayor del que le da Falk como ya hemos dicho) y el contrapunto a dos y tres voces. La textura a cuatro voces favorece la concepción vertical (armónica) en detrimento del contrapunto y hemos verificado que efectivamente, en la textura a cuatro voces, el grado de atención a la línea individual se reduce de manera importante mientras que simultáneamente aumenta la percepción en masa vertical de los complejos acórdicos.

Ni Krenek ni Seeger contemplan en sus tratados un estudio a cuatro voces sino que su planteamiento pedagógico se desenvuelve exclusivamente a dos y a tres voces (además de la línea melódica individual).¹⁶⁷ Ellos tampoco parten de cantos dados sino que el alumno deberá componer su propia melodía de base a partir de la cual elaborará una polifonía a dos o a tres voces.

¹⁶⁷ “En la formación de los músicos se precisa, en gran medida, sólo el contrapunto a dos voces. Aquellos que quisieran o tuvieran que rendir más (directores, maestros de capilla, profesores de música, músicos de iglesia) debieran estudiar, con preferencia a trabajos a tres voces en el mismo estilo...”. DE LA MOTTE, Diether. *Contrapunto*, Op. cit.; p. XII.

En las invenciones a una, a dos y a tres voces, Krenek escribe el contrapunto línea a línea. Para la invención a dos voces parte de la melodía creada para la invención a una voz, y a tres voces, añade una tercera parte a la invención a dos voces. En el ejercicio a tres voces (ejemplo 11.K del capítulo anterior -ejemplo 60 en el texto de Krenek) hemos comprobado que un uso inteligente de los silencios hace que en pocas ocasiones se genere un compuesto vertical a tres voces en los tiempos fuertes o caídas del compás. Por tanto aunque tenemos tres partes reales, no en todo momento están sonando tres sonidos simultáneamente; es más bien un juego que predispone auditivamente a percibir tres voces aunque a la hora de generar complejos verticales placados, estos se revelen escasos y cuidando escrupulosamente su ubicación métrica.¹⁶⁸

Falk es el único de los tres autores que no plantea de una manera explícita una escritura contrapuntística “voz a voz” si no que, una vez establecido un canto dado no deja dicho si en una textura a tres voces, por ejemplo, debe componerse en primer lugar la segunda voz completa y después la tercera; o si en lugar de eso, se componen ambas (segunda y tercera parte) simultáneamente sobre el canto dado. Esta última opción tendría una fuerte influencia de la visión vertical de la música y estaría claramente influenciada por la enseñanza tradicional del contrapunto escolástico vinculado si no directamente a la armonía, al menos sí mostraría un cuidado por las relaciones interválicas simultáneas notoriamente ausentes tanto en el texto de Krenek como en el de Seeger.¹⁶⁹

En contraposición, a tres voces Seeger sitúa la línea principal en la voz central y hace hincapié en que el llamarla “principal” no significa que sobresalga sobre las otras dos sino que más bien se verifica como un recurso constructivo a la hora de abordar técnicamente la elaboración del trabajo contrapuntístico. Esta preferencia por la línea central como elemento de partida para la composición polifónica revela otro rasgo del

¹⁶⁸ “La música contemporánea ha ensayado el uso monódico de secuencias no tonales. Gracias a una secuencia interválica que elude los pasos más típicos y funcionales de la escala tonal, y gracias a los bruscos cambios de registro y al intercalado constante de silencios, la línea se quiebra hasta el límite y esto parece entorpecer e incluso suspender la recepción del conjunto como organismo armónico”. BARCE, Ramón. *Fronteras de la música*, Op. cit.; p. 80.

¹⁶⁹ “La música atonal, sin embargo, es polifónica, y una polifonía no armónica parece ser una contradicción en sí misma”. ALBERSHEIM, Gerhard. Op. cit.; p. 28

arcaicismo que, generalmente en relación a cuestiones terminológicas, inunda la exposición teórica de Seeger.¹⁷⁰ Aparte de que ciertamente se trate de una práctica documentada desde el punto de vista histórico, Seeger no apunta ningún argumento pedagógico que nos la presente como preferible a otras posibles de cara a la formación de los alumnos.

Es importante destacar que en los tres casos (de manera especialmente relevante en Krenek y Seeger), estos autores no inducen a componer las diferentes líneas de la textura simultáneamente sino que siempre parten de una línea melódica a la que van añadiendo una o dos voces. En este sentido se vuelve también a la noción primigenia de contrapunto como superposición de líneas melódicas y se abandona el concepto decimonónico del contrapunto vinculado a la armonía.

Seeger rescata un planteamiento didáctico tradicional como es el contrapunto de especies. Pero sus especies son sustancialmente diferentes a las de Fux, que han constituido la base pedagógica del contrapunto tradicional. De la misma manera que las cinco especies antiguas se establecen en base a las distintas relaciones rítmicas entre un par de voces, también será este el elemento de diferenciación en las especies seegerianas. ¿Por qué son distintas entonces? Porque las relaciones rítmicas establecidas por las especies fuxianas son válidas para el sistema tonal pero no para el nuevo lenguaje musical que pretende precisamente subvertirlo. Así, es el elemento rítmico el que se erige como punto de diferenciación y por tanto, constituye el detonante definitivo para que Seeger vea la necesidad de formular un nuevo contrapunto de especies. Y lo más relevante es que Seeger es el único de los tres autores que con esta propuesta de contrapunto de especies demuestra su firme convicción de que la transgresión del sistema tradicional se sostiene fundamentalmente desde el parámetro ritmo y no solamente realizando una inversión en la valoración de las alturas.

¹⁷⁰ “Los escritores de los antiguos organum sin duda consideraron la parte central como la ‘vox principalis’ y añadieron sus contrapuntos a cada lado de ella. Los polifonistas del siglo XIII también mostraron una tendencia a poner la melodía principal en la voz central (...)”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 247.

V.6.2. ARMONÍA

Hemos visto que los tres autores establecen unas pautas para regular la construcción de la melodía: Falk, la contrapartida atonal; Krenek, la serie y Seeger, la aplicación de la disonancia. Estos tres métodos de elaboración melódica son extrapolados o transferidos a la hora de componer polifonía. Puesto que para la formación en vertical utilizan el mismo dispositivo que han establecido para la elaboración horizontal podemos decir que ninguno de nuestros autores pretende estipular un sistema armónico.¹⁷¹ Sin embargo, Seeger es el único que ve la necesidad de establecer un nuevo sistema armónico aunque en realidad, no llegue a desarrollarlo en su tratado.

Falk es el único que aborda de manera explícita la formación de acordes aunque si bien es cierto que no lo hace para establecer un nuevo sistema armónico sino simplemente –de nuevo en un acto de negación-¹⁷² proscribiendo las sonoridades verticales fácilmente asociables a la tonalidad.¹⁷³ Hemos visto que el “contrapunto rítmico nota contra nota” de Falk deviene una textura básicamente armónica en la que todas las voces tienen el mismo ritmo; por tanto, desde el punto de vista de la textura la resultante se asemeja más a un ejercicio de armonía que a uno de contrapunto (tradicionales). Debemos hacer hincapié, no obstante, que el autor nos advierte que este tipo de textura debe utilizarse con prudencia y esporádicamente, sólo como elemento de contraste dentro de la textura contrapuntística que es la predominante y característica de un discurso atonal.¹⁷⁴ El hecho de que utilice una textura a cuatro voces para ejemplificar su “contrapunto rítmico nota contra nota”, todavía favorece más la similitud con una textura armónica y como hemos demostrado, constituye el mayor de

¹⁷¹ “*Dos frases de Schoenberg: “el sonido es indiscutible” y “Un sistema armónico sólo podrá surgir dentro de cien años”, se infiere que Schoenberg consideraba extraordinariamente difícil crear un sistema armónico que abarcara la normativa de la música moderna*”. HÁBA, Alois. Op.cit.; p. 135.

¹⁷² “*El hecho de que esta negación esté siempre explícita, implica, de algún modo, el que la tonalidad esté siempre presente aún como negación*”. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. *El sentido de la obra musical y literaria (Aproximación semiótica)*, Murcia, 1999; p. 78.

¹⁷³ “*(...) la necesidad de neutralizar cada instante de la obra obliga a un tratamiento armónico más constante y nimio aún que en la música tonal*”. BARCE, Ramón. *Fronteras de la música*, Op. cit.; p. 91.

¹⁷⁴ “*Dentro de la música atonal la forma puede ser contrapuntística. Esta fórmula dentro de la música atonal integral está en prioridad como es bien sabido pero también puede ser armónica*”. Falk en la entrevista de 1981.

los riesgos para posibles asociaciones con acordes tonales. Aunque Falk no hable ni de enlaces de complejos verticales ni de cadencias, en nuestro análisis hemos observado tendencias cadenciales en sus ejemplos, movimientos lineales entre las voces individuales con claros rasgos deudores de las cadencias tradicionales y en definitiva, de los mecanismos de conducción de las voces estipulados por la armonía tradicional.

De los tres autores, sólo Falk presenta esta posibilidad; a saber, todas las voces con el mismo ritmo. Seeger plantea en su primer orden arcórdico (O.A.1) un contrapunto nota contra nota pero conceptualmente diferente tanto al de Falk como a la primera especie del contrapunto tradicional puesto que pretende, a través de un juego de acentos,¹⁷⁵ trastornar un discurso homofónico convencional y que las distintas acentuaciones generen el efecto disonante (recordemos además que Seeger presenta esta opción a dos voces). No se trata pues de un caso comparable: la disposición a cuatro voces presentada por Falk en su tratado es totalmente incompatible con el principio textural de heterofonía seegeriano.

En el capítulo XIII del “Manual de Contrapunto Disonante” Seeger aborda el concepto vertical: la polifonía generada cuando intervienen dos o más líneas melódicas. A través de sus órdenes acórdicos y de sus especies se pretende poner en marcha el principio teórico de la heterofonía, es decir, conseguir que el grado de independencia rítmica entre las voces sea máximo a fin de reducir al mínimo la capacidad de percepción de los intervalos simultáneos que se forman entre ellas. Aún así, esta percepción simultánea resulta inevitable cuando una o ambas voces realizan notas largas, también cuando los intervalos generados en vertical ocupan lugares especialmente realzados para que el oyente pueda atender a ellos. En estos casos, es decir, cuando el intervalo o el complejo vertical quede relativamente expuesto al oído, habrá que utilizar intervalos considerados tradicionalmente como disonancias, en especial, las séptimas mayores y las novenas menores. En definitiva, el principio de la heterofonía casi excluye una interpretación del intervalo armónico como una entidad

¹⁷⁵ “El acento “consonante” es un diseño regular tanto en una voz individual como en múltiples voces; el acento “disonante”, por contraste, se refiere a la acentuación irregular en una parte o a la acentuación cruzada entre dos o más partes”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*, Op. cit.; p. 136.

individual. Una textura a dos voces debidamente disonada orienta el oído del oyente hacia una percepción de dos líneas melódicas completamente independientes que simplemente acaecen sonando simultáneamente. Al ofrecernos la breve descripción sobre el comportamiento de las progresiones interválicas bajo los tres estadios tensión-relajación-suspensión (a pesar de que no proporciona ejemplos de semejantes progresiones), parecería indicar algún tipo de aproximación neo-fuxiana a los intervalos armónicos, procurando una cuidadosa atención en el paso de una progresión a otra. Por otro lado, pone tanto énfasis en la línea melódica disonante que la progresión interválica armónica parece casi accidental en el contexto de la pedagogía del contrapunto disonante.¹⁷⁶

La esmerada atención que en los textos de contrapunto tonal tradicional se presta a las progresiones que se forman desde un intervalo armónico al siguiente, está notoriamente ausente en los escritos sobre contrapunto disonante de Seeger. Falk es el único de los tres autores que atiende los intervalos en vertical con una minuciosidad hasta cierto punto comparable a la que muestran los textos de contrapunto tradicional; por este motivo es el único en el que cabe una comparación de tipo interválico como la que hemos realizado en el capítulo IV.1.2. Tanto en Seeger como en Krenek hemos presenciado la ausencia de una vigilancia a las progresiones de intervalos armónicos y por ello no han sido tan susceptibles a este tipo de comparativa expuesta con un ejercicio de contrapunto severo pero sin embargo, han motivado análisis paralelos que convergen y han sido totalmente sugestionados por la idiosincrasia de cada uno de los textos.

El contrapunto disonante, por tanto, no está condicionado en última instancia a una valoración interválica en vertical como sí lo estaba el contrapunto escolástico. No decimos que no se establezcan unos requisitos en cuanto al modo y tipo de intervalos a utilizar en vertical, sino que en la polifonía resultante, ese elemento no resulta primordial y distintivo de este contrapunto como sí lo era del contrapunto escolástico.

¹⁷⁶ “Su atención primaria está en la sucesión horizontal de intervalos y ritmos dentro de una línea dada”. GREER, Taylor A. *A Question of Balance*, Op. cit.; p. 128.

Al aplicar la disonancia ya no sólo en horizontal sino también en vertical, Seeger nos da la siguiente pauta con el fin de establecer un equilibrio que no sobrepase los límites para una percepción comprensible; cuánto mayor sea la aplicación de la disonancia que se haya hecho en la línea melódica (o sea, en horizontal) menor tendrá que ser la aplicación de la disonancia en vertical y viceversa.¹⁷⁷ Y es aquí donde volvemos a tener un ejemplo claro de que para Seeger la melodía es el elemento claramente predominante sobre la armonía puesto que nos advierte que es mejor priorizar el hecho de que sea el discurso horizontal el que esté más perfectamente disonado aunque conlleve un discurso vertical bastante consonante (por lo que al parámetro altura se refiere), a que ocurra lo contrario: que la armonía sea estrictamente disonante a costa de que las líneas melódicas contengan bastantes consonancias. Finalmente lo mejor será la alternancia de ambas opciones; por supuesto una vez más, el equilibrio.¹⁷⁸

Puesto que Seeger incide en la necesidad de establecer una armonía rítmica que permita la introducción de su “aplicación de la disonancia” no sólo al parámetro altura – como ha venido haciendo la armonía tradicional- sino también al parámetro ritmo, su planteamiento permite la inferencia de un considerable número de consonancias verticales (aunque normativamente intercaladas entre las disonancias) que se contrarrestarán mediante la simultaneidad de polirritmos (disonancias rítmicas).¹⁷⁹ Este factor diferencia de manera esencial el punto de vista seegeriano del de los demás autores y aunque lo trataremos en el apartado que hemos reservado para el ritmo (V.8), estamos viendo que no sólo es indisoluble sino que afecta de manera fundamental a la concepción del elemento armónico por parte de este autor. Intentaremos sin embargo,

¹⁷⁷ “Una línea melódica rigurosamente disonante disonará un conjunto de relaciones acórdicas bastante consonante”. “Una disonancia acórdica severa disonará dos líneas melódicas bastante consonantes”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; pp. 340-1.

¹⁷⁸ “Lo primero es preferible a lo último, y una alternancia equilibrada de las dos cosas es preferible a cualquiera de ellas por separado”. SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 341.

¹⁷⁹ “Los compositores modernos han desarrollado con gran libertad y flexibilidad los ritmos melódicos. Cuando éstos se combinan con el contrapunto, a menudo alcanzan un alto grado de complejidad e independencia. Se emplean polirritmos, como tres contra cuatro..., y se realizan experimentos en la notación rítmica, colocando las barras de compás en diferentes puntos para diferentes melodías, en un intento de clarificar la independencia de los tiempos fuertes. Una de las mayores necesidades en este momento consiste en solucionar el problema de la notación rítmica, y no cabe duda de que la evolución de la técnica del contrapunto en la dirección de combinar líneas melódicas libres se ve seriamente retardada por el problema de la notación”. PISTON, Walter. *Contrapunto*, Op. cit.; p. 218

circunscribimos en la medida de lo posible a la comparativa de la “armonía tonal” de Seeger (o sea, desde el punto de vista del parámetro altura) con el tratamiento que Falk y Krenek hacen por su parte del elemento vertical.

Según se desprende de la exposición krenekiana, cualquier grupo de notas que puede ser expuesto en sucesión horizontal también puede ser expuesto como simultaneidad.¹⁸⁰ Tras el capítulo III en el que nos presenta una clasificación interválica aséptica, en cuanto a que no hace una valoración crítica de su exposición –aceptando la valoración tradicional como ya se ha comentado- ni muestra evidencia alguna de la aplicación práctica en sus ejercicios de una reflexión de este tipo, en el capítulo VII Krenek se enfrenta al tema de las relaciones armónicas. De nuevo Krenek nos presenta aquí una descripción de formaciones acórdicas de tres sonidos clasificadas en base a las consonancias, disonancias duras y disonancias suaves que había estipulado en el capítulo III aunque no establece ninguna relación vinculante entre esos acordes.

Resulta curioso observar que Seeger y Krenek coinciden en un hecho muy significativo: en sus tratados exponen tablas en las que clasifican acordes en base a su descripción. Sin embargo, a diferencia de Krenek, resulta especialmente destacable el énfasis con que Seeger quiere romper con la práctica convencional de reunir bajo un mismo etiquetaje acordes que en realidad son distintos porque aunque las notas que lo compongan sean las mismas, la distinta ubicación de sus componentes hace que los percibamos como entidades acórdicas distintas. Una vez más y lejos de poder referirnos a clases de tonos, en Seeger el registro en el que se ejecute una altura será de vital importancia a la hora de valorar el complejo armónico en su totalidad. Hasta aquí llega la trascendencia de la técnica de extensión de octava de Seeger, en concordancia con su distinta valoración de intervalos como el unísono, la octava, la doble octava. He aquí otro punto en el que Seeger demuestra su interés por el registro: reconoce que la armonía tonal con su inversión de los acordes no hace otra cosa que englobar como iguales o equivalentes, acordes que son diferentes porque realmente suenan diferentes

¹⁸⁰ “La serie en absoluto aparece de manera meramente melódica, sino también armónica, y cada sonido de la composición, sin ninguna excepción, tiene su relevancia en la serie o en uno de sus derivados. Esto garantiza la “indiferencia” entre armonía y melodía”. ADORNO, Theodor W. *Filosofía de la Nueva Música*, Op. cit.; p. 62.

(aunque puedan representar una misma función dentro del sistema de la tonalidad clásica). En un nuevo sistema acórdico (como podría ser el sistema por quintas que él esboza) esta supuesta equivalencia de octava que hasta ahora había funcionado a nivel teórico ya no es posible ni tiene fundamento alguno.

Respecto a la manera de interconectar esas entidades acórdicas en el discurso musical, Krenek nos propone fundamentarnos en el parámetro tensión estableciendo en cierta medida una escala de mayor a menor tensión para los acordes que presenta. Asume que no hay reglas para el tratamiento de la disonancia que permitan hablar de una teoría armónica para el dodecafonismo,¹⁸¹ porque será la fluctuación tensional la que suministre el elemento de contraste para articular el discurso musical. Eso sí, previene al alumno sobre el uso de acordes consonantes y del riesgo que ello supone para la conservación de la atonalidad. Sin embargo, y esto es importantísimo porque constituye la diferencia con los otros dos autores, en ningún momento prohíbe tajantemente el uso de tríadas consonantes. Es más, en el ejercicio a tres voces (ejemplo 11.K del capítulo anterior -ejemplo 60 en el texto de Krenek-), el propio autor justifica la intervención de tríadas en los tiempos fuertes del compás porque “*en el contexto no se ponen de manifiesto implicaciones tonales*”.¹⁸² En este aspecto, de los tres autores, parece ser el que menos temor muestra a que su música presente sonoridades que puedan asociarse con la tonalidad. Creemos que esta característica puede considerarse una parte distintiva de la idiosincrasia personal de Krenek como artista y como hemos afirmado desde el principio de este trabajo, esta presentación que nos ocupa se ciñe a su aplicación particular de la técnica dodecafónica por lo que no insistiremos en esa particularidad, sin que por ello quitemos importancia a su presencia.

Cuando en el capítulo VII Krenek presenta la técnica del plegamiento en realidad nos está diciendo que cualquier grupo de notas que puede ser expuesto en sucesión horizontal también puede ser expuesto en vertical. Hemos visto en el análisis

¹⁸¹ “*Los acordes, en la nueva música, son combinaciones verticales de dos a doce notas de la escala cromática dispuestas a diferentes distancias interválicas, no exclusivamente a distancias de tercera o de cuarta. Esta simple constatación debería ser suficiente para allanar la incompreensión existente entre los defensores de la moderna creación musical y los críticos y teóricos de la vieja escuela*”. HÁBA, Alois. Op.cit.; p. 135.

¹⁸² KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p.102.

de nuestro capítulo IV.2, que la posibilidad de utilizar la serie en vertical había sido constreñida a situaciones excepcionales en el capítulo anterior del libro (capítulo V de Krenek) y que en cierto modo, esta liberación de la normativa anterior puede entenderse como una táctica pedagógica por la que el alumno -en posesión de un determinado grado de madurez que le otorga haberse sometido a un trabajo disciplinado desde los comienzos del libro- puede hacer un uso de la serie cada vez más libre y personal. Pero es que estas progresivas libertades van haciendo palidecer la identidad lineal de la serie hasta que, llegados a este punto, se hace patente su función de pura herramienta compositiva.

Como los acordes pueden formarse bien superponiendo varios sonidos consecutivos de la serie o también, por la coincidencia simultánea de varias formas seriales, está claro que caben TODAS las posibilidades de formación acórdica; es decir, no se observa ninguna restricción en el uso de unos y otros acordes¹⁸³ (aparte de la presunción casi tácita de que hay que evitar la tonalidad). A partir de aquí, la supuesta vigilancia del discurso para que no tenga *“implicaciones tonales latentes”* queda absolutamente en manos de la subjetividad del compositor que se guía única y exclusivamente por su intuición y talento musicales.¹⁸⁴ El propio Krenek deja en clara evidencia el papel que otorga al aspecto subjetivo e intuitivo en la creación, en un ensayo titulado *“Erfahrungen mit dem Zwölftonsystem”* (*“Experiencias con la Técnica Dodecafónica”*) cuando dice: *“Al final uno se encuentra el inconveniente de que este proceso [se refiere a la técnica dodecafónica], como algo puramente aritmético, hace del acto compositivo algo imposible y superfluo puesto que en su lugar, plantea un método numerológico aprendible de manera mecánica. Todos los músicos verdaderos deben tener claro que esto es completamente erróneo ya que la técnica esbozada sólo es un método de trabajo que, aparte de constituir un código regulador del organismo musical (los tonos), no provee ni estipula ni limitaciones ni facilidades. En particular, la armonía no está restringida de ninguna manera y se deja al instinto creativo del*

¹⁸³ *“Las armonías derivan solamente de lo que sucede en las voces y, en general, de ellas no resulta ningún sentido específicamente armónico”*. ADORNO, Theodor W. *Filosofía de la Nueva Música*, Op. cit.; p. 78.

¹⁸⁴ *“El mayor talento de un compositor es el de prever el más remoto futuro de sus temas o motivos. El que se haga de manera consciente o inconsciente es asunto secundario.....tan sólo el maestro que tiene seguridad en sí mismo, en su sentido de la forma y del equilibrio, es capaz de abandonar el dominio consciente y confiarse a los dictados de su imaginación”*. SCHOENBERG, Arnold. *El estilo...*, Op. cit.; p. 117.

*compositor. Como siempre fue antes, los oídos se necesitan para oír, las emociones para sentir y el talento para hacer las elecciones correctas”.*¹⁸⁵

Acorazados en el contrapunto como máxima textural para los idiomas no tonales, no fueron pocos los compositores que desatendieron el factor vertical¹⁸⁶ dando entrada de este modo, a discursos que podemos llamar “heterogéneos” y, en el mejor de los casos, justificados desde la idiosincrasia de un lenguaje individualista. Por ser el único de los tres autores que no hace una omisión explícita al problema de sistematizar una armonía atonal,¹⁸⁷ Seeger es el más clarividente de los tres: en su aplicación del principio de heterofonía tiene muy claro que el objetivo es “esquivar” los encuentros interválicos simultáneos porque, cuando acaecen, el oído educado en la tradición no puede evitar las asociaciones tonales.

Por ello, una vez establece su ideal de prelación de la textura monódica y de la nueva polifonía que denomina “heterofonía”,¹⁸⁸ se propone bosquejar un nuevo sistema armónico cuyo objetivo sería regular esos encuentros interválicos simultáneos, en definitiva, los nuevos acordes. Ante la constatación de una práctica tan ecléctica y no regulada ya por la armonía tradicional y aún reconociendo la dificultad de la empresa,¹⁸⁹ Seeger admite la imponente necesidad de una sistematización de este aspecto musical. Sus indicaciones constituyen simplemente un punto de partida, no desarrollado, que establezca las bases para la creación de un nuevo sistema armónico, en el que el parámetro ritmo tendrá la misma importancia que la altura (a diferencia del sistema armónico tradicional). Aunque no hace efectiva esta sistematización, es el único de los tres autores que, aún sin perder de vista su ideal contrapuntístico fundamental y

¹⁸⁵ TREGGAR, Peter John. Op. cit.; p. 72.

¹⁸⁶ “El dodecafonismo y el microtonalismo son también armónicos, ya que cuentan igualmente con las posibilidades verticales del tejido sonoro. Y todas las formas seriales que han venido después son igualmente armónicas. La armonía es un grado más de coherencia estructural y un grado más de posibilidad expresiva”. BARCE, Ramón. *Fronteras de la música*, Op. cit.; p. 78.

¹⁸⁷ “El efecto armónico es un fenómeno natural, independiente de cualquier estilo”. RETI, Rudolph. Op. cit.; p. 80.

¹⁸⁸ “(...) debemos enfatizar de nuevo que el pensamiento acórdico tiende a ser destructivo para el pensamiento contrapuntístico; (...) y dificulta esa independencia de la línea sin la cual la heterofonía es imposible”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 362.

¹⁸⁹ “La pérdida de la dimensión de la armonía en la música atonal no ha sido justificada o compensada por la introducción de un nuevo principio positivo de conexión entre tonos que otorgue significado musical”. ALBERSHEIM, Gerhard. Op. cit.; pp. 27-8.

definitorio de la Nueva Música, reconoce la necesidad de tener que establecer algún tipo de regulación en el elemento armónico; porque está inevitablemente presente en cualquier contexto polifónico y, en consecuencia, ligado a la música occidental.¹⁹⁰

V.7. CENTRALIDAD

Ya se ha dicho que los primeros movimientos atonales, en su ansia por renegar de todo rasgo distintivo de la tonalidad, acogían como premisa el uso desjerarquizado de las doce notas de la escala cromática, lo que implicaba obviamente, la destitución de la tónica como centro neurálgico del sistema.¹⁹¹ Con la distribución equitativa de las alturas –que en el dodecafonismo viene representada por la serie- se aspiraba en definitiva a evitar el establecimiento de un centro tonal.¹⁹² Sin embargo, *“El desarrollo de la música contemporánea ha dejado patente que la estructura triádica no crea necesariamente un centro tonal (...) y que la asunción de un complejo dodecafónico no impide la existencia de centros tonales”*.¹⁹³

Una vez más ocurre como con la armonía: al evitar un tipo de centralidad como es el que presenta el sistema tonal tradicional, se asume que hay que prescindir de la centralidad como concepto, o sea, de cualquier tipo de centralidad.¹⁹⁴ Cuando Webern dice *“ya que no existía ninguna tónica, o, más bien dicho, ya que los acontecimientos*

¹⁹⁰ *“Nuestra cultura, está marcada de forma indeleble por la simultaneidad de voces (armonía) y por tanto, las “construcciones” tendrán sentido armónico aunque partan de una concepción monofónica, que implicará en sí misma un contexto que tenderá a definir situaciones de tensión y resolución”*. CATALÁN, Teresa. *Sistemas compositivos...*, Op. cit.; p. 58.

¹⁹¹ *“El concepto de emancipación de la disonancia se refiere a su comprensión, considerándola equivalente a la comprensión de la consonancia. El estilo basado en esta premisa tratará las disonancias como consonancias y renunciará al centro tonal”*. SCHOENBERG, Arnold. *El estilo...*, Op. cit.; p. 145

¹⁹² *“En términos muy generales, la especificación de un centro tonal -la definición de relaciones sintácticas del tipo que sea (heptatónicas, pentatónicas, etc.)- depende de la presencia de la ‘no uniformidad’ en el repertorio de alturas que se estén empleando”*. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 407.

¹⁹³ PERLE, George. *Composición serial y atonalidad*, Op. cit.; p. 25.

¹⁹⁴ *“La tonalidad consiste en el sistema de relaciones interválicas a partir de la tónica, ‘pero no en la tónica misma’. Dicho de otra manera: ‘La mera existencia de una altura privilegiada no produce automáticamente la tonalidad’”*. BARCE, Ramón. *Fronteras de la música*, Op. cit.; p. 91.

habían ido a parar a tal punto que una tónica no era ya necesaria, se produjo la exigencia de evitar que un tono adquiriera una mayor preponderancia”,¹⁹⁵ está constanding nuestro punto de vista: se estaba asociando la huida de un sistema organizativo muy estricto como era el tonal, con el imperativo de que no hubiera tónica o centro, cuando una cosa no implica forzosamente la otra. Los mismos que aspiraban a una desjerarquización de las alturas apuntaron a la no necesidad de una tónica y derivaron la imposición de prescindir de un centro, cuando en realidad cabía considerarlo una posibilidad como elección compositiva.

Aunque uno de los propósitos de la serie dodecafónica es garantizar una distribución equitativa de las clases de tonos en una composición, evitando de ese modo el establecimiento de un centro tonal, son varios los autores que afirman que el uso de la técnica dodecafónica no garantiza la exclusión de centros tonales en el discurso musical.¹⁹⁶ *“Cuando, gracias a una periodicidad estricta en la aparición de las series, todos los sonidos comparecen igual número de veces, se puede considerar estadísticamente lograda la neutralización atonal buscada. “Estadísticamente”, quiere decirse: en promedio. Falta ahora la neutralización del decurso musical en cada pasaje, por pequeño que sea”*.¹⁹⁷ Puesto que hemos comprobado que más allá de la serie en sí misma, es el papel del compositor, de su talento y de su intuición para generar un discurso en base a un plan o idea musical preconcebida, está claro que la técnica en sí misma no garantiza ni la equiparación de las alturas, ni la exclusión de centros tonales. Ya en el primer periodo atonal *“Berg deja claro que ‘la imposibilidad de relacionar armónicamente esta presunta música ‘atonal’ a una tonalidad mayor o menor no significa necesariamente que las Obras ‘atonales’ de los últimos veinticinco años estén sin algún centro armónico”*.¹⁹⁸ Tras analizar las implicaciones tonales en la ópera *“Lulú”* de Berg, Humphrey Searle da aún un paso más al afirmar: *“la composición tonal es pues claramente posible dentro de un marco dodecafónico”*,¹⁹⁹ y el análisis de obras dodecafónicas como la *“Oda a Napoleón”* Op. 41 de Schoenberg

¹⁹⁵ WEBERN, Anton. Op. cit.; p. 58.

¹⁹⁶ *“Una adherencia estricta a los presupuestos precompositivos del sistema dodecafónico no se contradice necesariamente con el establecimiento de centros tonales, e incluso puede contribuir a este resultado”*. PERLE, George. *Composición serial y atonalidad*. Op. cit.; p. 164.

¹⁹⁷ BARCE, Ramón. *Fronteras de la música*, Op. cit.; pp. 87-8.

¹⁹⁸ SAMSON, Jim. Op. cit.; p. 159.

¹⁹⁹ SEARLE, Humphrey. Op. cit.; p. 98.

escrita en el año 1942, constituye uno de los ejemplos de hasta que punto la tonalidad y el dodecafonismo pueden estar inextricablemente unidos.²⁰⁰

Es precisamente esta supresión de la idea de centro uno de los factores claves que impelen a los dodecafonistas y en el caso que nos ocupa, a Krenek, a tener que buscar desafortadamente mecanismos de cohesión. *“La tónica, es decir la concepción de eje en la tonalidad, no era solamente el núcleo fundamental de una técnica concreta, en el fondo era una seguridad, es decir, un argumento, un cimiento sobre el que basar las construcciones que se mantendrían sobre él sólidamente”*.²⁰¹ Por tanto, la cuestión primordial se desvía pronto del concepto de centralidad (del que se reniega) y se centra en crear unidad mediante la conectividad motivica: ésta es la prioridad de Krenek. Pero es que la máxima concisión temática puede crear homogeneidad:²⁰² si todo está vinculado motivicamente ya no hay diferencia entre lo que es temático y lo que no lo es (desaparece en concepto seccional en cuanto a que no hay transiciones, porque todo es un desarrollo continuo).²⁰³

Y al contrario, un centro tonal actúa como un eje de movilidad; un punto que genera movimiento porque el resto de elementos tienden a confluír y a su vez, a separarse de él. Su supresión puede generar por tanto, una pérdida de la direccionalidad en el discurso, algo que parece ir en contra del principio neumático de avance propuesto por Seeger. Ni Falk ni Krenek hablan de centralidad en sus tratados, pero Seeger sí lo hace. Seeger nos expone un tipo de centralidad aunque de distinta índole a la que

²⁰⁰ *“En esta obra Schoenberg presenta algunas conexiones internas sorprendentes entre la música tonal y la dodecafónica, y un modo de combinarlas orgánicamente que demuestra que son dos caras distintas del mismo proceso de creación y pensamiento humanos”*. RUFER, Josef. Op. cit.; p. 131.

²⁰¹ CATALÁN, Teresa. *Sistemas compositivos...*, Op. cit.; p. 93.

²⁰² *“Con ello todo adquiere la ‘misma importancia’. Está reducido a una fórmula en el ideal de Schoenberg de la “variación desarrollada” (...), donde todo resulta de la variación continua de un embrión: un motivo concreto o una estructura abstracta (una constelación interválica, una serie de doce notas); “el más pequeño giro, incluso cada figura de acompañamiento” sería algo “temático”, recalca Alban Berg... Pero donde todo tiene la misma categoría, cada momento implica ya todo en sí mismo. La música adquiere la más densa construcción y la coherencia más compacta, pero pierde la direccionalidad hacia el final”*. KÜHN, Clemens. *Historia de la composición musical...*, Op. cit.; p. 312

²⁰³ *“Todo lo que pasa en una pieza musical no es más que la constante remodelación de una forma básica. O, en otras palabras, no hay nada en una pieza musical que no provenga del tema, surja de él y pueda rastrearse su origen en él; para ser todavía más estrictos: nada excepto el tema mismo”*. SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*, Op. cit.; p. 290.

presenta la tonalidad,²⁰⁴ y lo hace a través de su concepto de nota central y del recurso constructivo de la técnica del pivotaje.

En el punto V.1 de este capítulo decíamos que Seeger no concibe una música en la que se equiparara a todas las alturas sin prelación de unas sobre otras. Este hecho se demuestra también al contemplar su concepto de centralidad aplicado a diversos parámetros musicales. Establecer un centro de cualquier tipo es generar movimiento en el discurso musical,²⁰⁵ y puesto que Seeger concibe un tipo de centralidad aunque distinta a la tonal, está reiterando y corroborando que no pretende una equiparación en las alturas. Es más, a diferencia del serialismo dodecafónico que tiende a anular las diferencias de octava y registro (apostando por doce clases de tono), observamos en el planteamiento teórico de Seeger un énfasis especial a la hora de seleccionar una altura en un registro determinado como su centro tonal (para establecer un centro tonal, por ejemplo, no escoge cualquier RE si no el RE4) y en definitiva quiere diferenciar claramente entre un tono y sus diferentes duplicaciones en otras octavas (recordamos sus reglas sobre la repetición que establecen variables si se realiza al unísono o a distancia de una o dos octavas).²⁰⁶

Este concepto de “nota central” seegeriano va vinculado a lo que se ha denominado técnica del pivotaje. En este punto nos vemos obligados a vincular dos aspectos que en este capítulo hemos dividido en apartados distintos: la centralidad y la simetría. Una de las maneras en las que de manera más explícita Seeger nos enseña cómo generar un centro tonal es mediante la técnica del pivotaje en la que esa nota que actúa como centro se erige en el eje de simetría: el resto de notas oscilarán a ambos

²⁰⁴ “La tonalidad no circula en torno al eje constituido por una sola nota, sino por un acorde triada perfecto”. CATALÁN, Teresa. *Sistemas compositivos...*, Op. cit.; p. 61.

²⁰⁵ “La renuncia a un centro tonal hace desaparecer el punto de salida y de llegada del cual parte la música y hacia el que se dirige: la ‘pérdida de una dirección y una trabazón armónico-temporal se compensó con la densidad temática’. (...)”. KÜHN, Clemens. *Historia de la composición musical...*, Op. cit.; p. 312

²⁰⁶ “El dodecafonismo ortodoxo considera, en principio, que do_3 es igual a do_4 , a do_5 , etc.; las octavas de una nota no son notas distintas. Este problema, aparentemente accesorio, de la registración, ha contribuido a arruinar el dogmatismo estadístico: ¿deben considerarse iguales, a efectos estadísticos de neutralización, las octavas?. Para algunos teóricos (Krenek, Eimert) toda octava es una mera duplicación. Pero desde el punto de vista acústico –tonal o atonal, es lo mismo-, un do grave es muy distinto de un do agudo, y esta distinción ha enriquecido la música desde siempre”. BARCE, Ramón. *Fronteras de la música*, Op. cit.; p. 22.

lados de esa altura preponderantemente en forma de séptimas mayores y novenas menores, de tal forma que la nota central actúa como pivote en un discurso melódico fuertemente condicionado por valores como la simetría y el equilibrio. Para el efecto general de este tipo de centralidad resulta elocuente la descripción que de ella hace Strauss: “*la centralidad es evanescente, cambiante o se esfuma casi en cuanto se establece*”.²⁰⁷

V.8. RITMO. METRO. ACENTUACIÓN

Cuando Seeger nos presenta su concepto de “tono métrico”,²⁰⁸ dice: “*Normalmente en la música, todo tono manifiesta ritmo y todo ritmo manifiesta tono*”.²⁰⁹ Ésta es la manera en que este autor parte en su exposición teórica de una realidad irrefutable: el ritmo es un parámetro que inunda a todos los demás, porque si bien resulta inseparable del tono, también lo es de la textura –elemento decisivo en su definición como hemos visto-, de la melodía (conformación motívica), de la estructura formal en sus diversos planos y en definitiva, irradia su influencia sobre todos los demás aspectos musicales por ser el ritmo precisamente, el que con toda probabilidad podamos considerar el más poderoso y determinante factor por cuanto a su capacidad de arrastre en la percepción y cognición del oído humano.²¹⁰

A diferencia de sus correligionarios ubicados en las corrientes atonales de las primeras décadas del siglo XX, Seeger enfatiza en su tratado la necesidad de una sistematización tanto rítmica como tonal para que se haga efectiva en la teoría musical del siglo XX y para que de esta manera, compense una tradición occidental que en las últimas centurias se había centrado en el parámetro altura, desatendiendo el rítmico.²¹¹

²⁰⁷ STRAUSS, Joseph N. *The Music of Ruth Crawford Seeger*, Op. cit.; pp. 46-7.

²⁰⁸ “Tone-beat”. Ver “Notas del traductor” del Apéndice 3, Tomo II.

²⁰⁹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 261.

²¹⁰ “*Un ritmo violento posee tal poder que absorbe por completo las funciones de la melodía y armonía*”. BLANQUER, Amando. *Técnica del contrapunto*, Op. cit.; p. 107

²¹¹ “*Crawford era en gran parte inmune a la clase de nostalgia, o angustia, hacia la música del pasado que tanto preocupaba a sus contemporáneos europeos. La música europea del periodo, incluyendo la*

Y es así cómo, efectivamente, Falk y Krenek²¹² se sitúan en la línea general del momento histórico en el que preocupados por la destrucción de los efectos de la tonalidad en sus músicas, por la anulación de la jerarquía establecida bajo una tónica-dominante y por la negación de un sistema armónico cuya dialéctica se fundamentaba en tal jerarquía, estaban ocupándose únicamente del parámetro altura sin prestar ninguna atención específica al ritmo. Por tanto, es Seeger el único de los tres autores que en su tratado apunta a un estudio sistemático para llevar a cabo la inversión (o ampliación) de los usos tradicionales del componente rítmico.²¹³

En marcado contraste con Seeger, Falk no sólo no atiende a una trasgresión o ampliación de los ritmos y metros²¹⁴ convencionales si no que además resulta un tanto vago en sus referencias técnicas al hablar del compás (entendido en el sentido tradicional); lo cual si bien no resta eficiencia al sistema, sí enturbia la comprensión a veces, sobre todo cuando supedita la aplicación de su normativa a este término (por poner un ejemplo concreto: al hablar de la repetición de un sonido dice que ambos deberán estar separados por un mínimo de dos compases). Aunque Falk contempla sutilmente la posibilidad de superposiciones rítmicas binarias y ternarias -por tanto, de polirritmos simples-, no desarrolla ni muchísimo menos este punto como sí lo hace Seeger. Además, según se desprende del tratado de Falk probablemente se refiera a un uso esporádico de este recurso y no sistemático (al que idealmente sí aspira Seeger). Por

música dodecafónica, está obsesionada con el pasado, con las formas de la música antigua, con sus sonoridades, sus gestos melódicos y rítmicos. Los fantasmas de Beethoven, Wagner y Brahms pueden escucharse, a una distancia pero con claridad, hablando en la música de Schoenberg y sus seguidores. (...) La música moderna europea puede entenderse, hasta un punto sorprendente, como un intento elaborado para neutralizar e incorporar una tradición musical aplastante y opresiva. Aparentemente Crawford poco sentía esta carga. Ella y sus compañeros ultramodernistas sin duda estaban interesados en establecer una contratradición Americana, pero al parecer eso no les exigía lidiar en cada pieza con un avasallante pasado omnipresente". STRAUS, Joseph N. The Music of Ruth Crawford Seeger, Op. cit.; pp. 210-1.

²¹² *"Quienes fraguaron y fueron propagandistas del dodecafonismo serial estuvieron demasiado preocupados con la reglamentación de las alturas y la desaparición de las relaciones tonales como para prestar una atención eficaz al desarrollo del ritmo". CATALÁN, Teresa. Sistemas compositivos..., Op. cit.; p. 51.*

²¹³ *"Todavía no podemos generalizar acerca del uso de la desviación rítmica simultánea en la música contemporánea. Las normas del nuevo estilo no han emergido aún claramente, y es del todo posible que, cuando lo hagan, se compruebe que la desviación métrica simultánea es una norma del nuevo estilo". MEYER, Leonard B. Emoción y significado en la música. Op. cit.; p. 251.*

²¹⁴ *"El término ritmo se refiere al modo de agrupar, de crear diseños y divisiones de los eventos musicales (como las notas), mientras que el metro se refiere a la medición del número de pulsos entre acentos que se repiten regularmente". ROIG-FRANCOLÍ, Miguel A. Harmony in Context, New York, 2003; p. 23.*

otra parte, su censura de los “ritmos cojos” nos parece un paso atrás ante cualquier síntoma de evolución, una vuelta a las consideraciones debidas a los ritmos tonales que contrasta significativamente con la previa aceptación de los mencionados polirritmos. Aparte de alguna alusión de carácter muy general y nada concluyente, podemos afirmar que la propuesta de Falk está fundamentada en el parámetro altura y desatiende el parámetro rítmico por cuanto no establece ninguna normativa ni para el uso de determinadas figuraciones, ni para la superposición simultánea de ritmos no tonales, ni siquiera hace mención explícita al uso de unos determinados metros sobre otros. Sí menciona de manera muy superficial el papel decisivo que puede tener la distribución de acentos en la conformación (o transformación, según como se mire) de la estructura rítmica. En resumen, estamos ante una valoración rítmica no emancipada del sistema tonal.

Señalábamos en el capítulo IV.1 el inconveniente hallado en el concepto de “tiempo acentuado” de Falk, pues consideramos que éste tendría que variar en función de la figura que se escoja como unidad de tiempo. A partir de este aspecto se derivan las siguientes consecuencias: sus ejercicios se presentan invariablemente en compases de denominador 4 (aunque es cierto que muestran cambios de compás –del numerador, se entiende-); la unidad de tiempo es por tanto la negra en todos los casos expuestos en el tratado,²¹⁵ y en base a los análisis que hemos realizado en el capítulo analítico, deducimos que considera tiempo acentuado a todas las negras de un compás de denominador 4 (por tanto a la unidad de tiempo) puesto que verificamos que aplica el tratamiento descrito en su normativa para los acordes disonantes acentuados en cada negra. Podría decirse que el concepto de compás se ve camuflado tras el concepto de pulso. A pesar de los cambios de compás (insistimos, del numerador), lo que impera en el plano armónico es la unidad de tiempo (negra), la pauta por la que se introducen los tiempos acentuados. En este sentido se uniformiza el pulso -siempre que el tempo se mantenga, es decir, que la negra tenga la misma valoración metronómica y la partitura no introduzca cambios de tempo específicos (por ejemplo: *acelerando*, *più mosso*, etc.).

²¹⁵ A excepción de un ejemplo en el que utiliza compases de denominador 2 (por tanto, la unidad de tiempo es la blanca).

Sólo queda esperar que la menor precisión en la notación aporte una mayor libertad interpretativa.²¹⁶

Por tanto, no se trata solamente de que en el tratado de Falk verifiquemos una práctica métrica tradicional.²¹⁷ Un uso contrastante de las figuras rítmicas (con una periodicidad establecida por la estructura global de la pieza), e incluso si se hubieran explotado las posibilidades en cuanto a figuración rítmica, presentando una mayor diversidad de figuras y de sus combinaciones, podrían compensar hasta cierto punto el estatismo métrico y la uniformidad rítmica que estamos apuntando; pero una vez estudiados los ejemplos del tratado de Falk, hay que decir que éste no es el caso. Puesto que este elemento está íntimamente conectado con el tratamiento armónico establecido por Falk en su texto, añadiremos alguna reflexión más sobre estos aspectos en el último apartado de este capítulo.

En sus ejemplos, Krenek no muestra un uso tan estable del metro como en el caso de Falk. Aparecen de vez en cuando cambios en el numerador del compás pero lo más destacado es el uso que hace de los acentos²¹⁸ que utilizados estratégicamente desfiguran el metro marcado. El propio Krenek nos hace notar este efecto cuando señala que su ejemplo 18 (que transcribimos a continuación):

²¹⁶ Aunque efectivamente, todas estas cuestiones apuntan al problema de la notación musical, no abordaremos aquí una cuestión tan vasta puesto que una disertación sobre este aspecto bien podría constituir por sí mismo el eje temático de otro trabajo doctoral.

²¹⁷ “Si la organización de las alturas representa una nueva postura estética en la música que emergió en la primera parte del presente siglo -la música que se ha denominado “atonal”- entonces podría suponerse un desarrollo equivalente en el campo del ritmo. Esto sugiere que el tradicional concepto de metro, que está estrechamente vinculado a la música tonal, puede no resultar especialmente útil a la hora de abordar el problema y podría incluso entorpecer una investigación fructífera de la organización de alturas-ritmo”. FORTE, Allen. “Aspects of Rhythm in Webern’s Atonal Music”, *Music Theory Spectrum*, Vol. 2 (Spring, 1980); p. 91.

²¹⁸ “La imponente complejidad de los problemas de la estructura y del análisis rítmicos se pueden ver cuando uno se da cuenta de que ‘el ritmo es un factor genérico’, un aspecto del cual es el metro. Pero el metro ‘sólo es una de las numerosas manifestaciones de la agrupación’. Y el metro, tal como está aquí concebido, ‘depende del acento’ –un fenómeno cuya existencia nadie negaría, pero en el que interactúan de forma muy diversa muchas cualidades del impulso (acontecimiento, ataque) a diferentes niveles de la estructura. Así pues, los asuntos del ritmo conducen en algún punto a cuestiones sobre la agrupación, y a su vez, a los asuntos del metro, que dependen de los difíciles asuntos del acento”. BERRY, Wallace. Op. cit.; p. 303.

EJEMPLO 2:²¹⁹



podría escribirse como sigue:

EJEMPLO 3:²²⁰



Queda claro pues, que el metro real no coincide con el escrito ya que éste último se trata como una simple convención para facilitar la lectura.²²¹ Ya nos hemos referido al hecho de que un uso inteligente de los silencios (ejemplo 11.K del capítulo anterior - ejemplo 60 en el texto de Krenek) hace que en pocas ocasiones se genere un compuesto vertical a tres voces en los tiempos fuertes o caídas del compás. Este factor además, tiene una incidencia importante en lo rítmico pues supone una manera de quitar relieve a esos puntos métricos, ayudando de este modo a romper con la imagen tonal de una cuadratura de compás en la que se enfatizan los tiempos fuertes.

Resulta interesante destacar que en el tratamiento del ritmo hemos podido observar una evolución a lo largo del tratado de Krenek que corre pareja a la sufrida por la serie. Queremos decir que si como hemos visto, la serie y las interrelaciones

²¹⁹ Ejemplo 18 del tratado de Krenek.

²²⁰ Ejemplo 19 del tratado de Krenek.

²²¹ "En la música atonal la frase crea su propio metro, independientemente de la indicación de compás que sólo sirve para facilitar la lectura. (...) Las dos formas de escribir el pasaje producen el mismo efecto musical y difieren únicamente en su disposición métrica." KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 75.

motívicas en base a la idea unificadora se disputan la hegemonía técnica; imponiéndose la serie inicialmente, y trasladando progresivamente el peso de la balanza hacia las relaciones motívicas de manera que finalmente son éstas las que muestran su predominio en la acción compositiva, en el ritmo también podemos advertir una traslación de intereses directamente vinculada con la sufrida por la serie. Al principio, cuando Krenek propone la invención de piezas a una sola voz utilizando solamente la forma original de la serie, el ritmo se erige como uno de los principales elementos de contraste (el otro es la articulación del fraseo). Para evitar la monotonía que pudiera ocasionar la consecutiva repetición de los doce tonos en un orden predeterminado, se opta por una máxima variedad de valores y estructuras rítmicas que encubran esa repetición mediante la diferenciación rítmica.²²² Sin embargo, en los ejercicios finales del libro, cuando la intención de Krenek es enfatizar las relaciones motívicas, se observa un tratamiento rítmico de signo contrario al del inicio:

EJEMPLO 4:²²³

The image shows a musical score for a single voice piece. The first staff is in 4/4 time, marked 'Andante' with a tempo of quarter note = 84. It begins with a dynamic of *f* and includes a circled 'RI' and numbered boxes 0, 1, 2, and 3. The second staff continues the piece, marked with 'accel.' and 'rit.', and includes dynamics *p*, *mf*, *f*, and *p*. It also features numbered boxes 3, 4, and 5. The score uses various rhythmic values and articulations to create contrast.

Mientras que al comienzo del tratado nos instaba a la máxima variedad rítmica, aquí se constata que enfatiza la repetición de los grupos de tonos repetidos otorgándoles

²²² “El estudiante pronto se dará cuenta de que el uso prolongado de modelos rítmicos invariables genera una monotonía menos aceptable en este estilo que en cualquier otro lenguaje”. KRENEK, Ernst. Traducción de *Studies in Counterpoint...*, en Tomo II, Apéndice 2; p. 73.

²²³ Ejemplo 70 del tratado de Krenek.

diseños rítmicos y emplazamientos métricos similares,²²⁴ de tal manera que la segunda exposición se asemeje indefectiblemente a la primera. Al otorgar preferencia máxima a las relaciones motivicas, Krenek ha abandonado aquí el principio inicial de variedad rítmica por su contrario: similitud en los diseños rítmicos.²²⁵ Recordemos que nuestro ejemplo 4 constituye una versión mejorada de su ejemplo 69 y que Krenek lo considera mejorado porque las dos formas de la serie se presentan completas, porque los motivos se enfatizan para que se perciban claramente en la escucha y porque el intervalo de tercera mayor (que constituye un rasgo distintivo de la serie utilizada) destaca comparativamente más en el ejemplo 70 (aquí ejemplo 4) que en el 69. Por tanto, Krenek utiliza la similitud rítmica de los grupos de notas repetidos de manera que además de la repetición interválica en sí misma, este parecido rítmico entre los motivos aumente el reconocimiento auditivo por parte del oyente. Definitivamente, lo que desea es que la repetición sea perceptible. En este sentido Krenek contrasta fuertemente con Seeger pues este último apuesta por la máxima variedad rítmica y aplica el precepto de no repetición también a este parámetro de una manera sistemática.

Desde las primeras décadas del siglo XX los compositores buscaron la manera de evadirse de los esquemas rítmicos y métricos tradicionales.²²⁶ En el año 1921, Berg dice: *“La barra de compás hace tiempo que ha desaparecido entre nosotros para poner límites a la melodía o a la frase. (...) se puede, sin más, abandonar la línea divisoria del compás. (...) Schoenberg escribe compases enormes en sus obras (...) dentro de los cuales y por encima de ellos oscilan los ritmos libremente y sin conexión con simetría alguna. Efectivamente él ha llamado a su música desde hace tiempo ‘Prosa’. (...) A fin*

²²⁴ Puesto que como ya se ha señalado reiteradamente, la práctica dodecafónica de Krenek está fuertemente influenciada por la de Webern: *“La organización de las alturas en la música de Webern exhibe ciertas características básicas compartidas por la música tonal. La repetición y la repetición transformada son fuerzas estructurales fundamentales en su música, como lo son en la música de la tonalidad triádica. La misma generalización se aplica en el campo del ritmo, como se demostrará”*. FORTE, Allen. “Aspects of Rhythm in Webern’s Atonal Music”, Op. cit.; p. 91

²²⁵ *“Con (...) la llegada de la técnica dodecafónica, el estilo de Schoenberg cambia considerablemente. Los cambios de tempo radicales y las figuras fluctuantes amorfas tienden a desaparecer. Por cierto, el ritmo todavía permanece complicado, pero las indicaciones de compás funcionan más claramente, y los cambios de tempo aparecen principalmente como dilataciones al final de las secciones. Los títulos de algunos de los movimientos de estas composiciones dodecafónicas tempranas indican una vuelta a la periodicidad y simetría rítmicas”*. FRIEDHEIM, Philip. Op. cit.; pp. 71-2.

²²⁶ *“Desde sus inicios, el siglo XX ha buscado y encontrado inspiración en los recursos rítmicos y métricos, lo que, unido a la tendencia hacia un estilo de composición más lineal, ha dado lugar a un uso más frecuente de los metros cruzados”*. MEYER, Leonard B. *Emoción y significado en la música*. Op. cit.; p. 250.

de cuentas la línea divisoria ya no es una cuestión de forma o arquitectura, sino un modo de hacerse entender en la música con más de un instrumento".²²⁷ Sin embargo, no hay constancia de que en fechas tan tempranas se abordara algún tipo de estudio sistemático sobre el ritmo similar al que observamos en Seeger. Ciertamente en muchos aspectos es una intención más que otra cosa, pero sin duda, Seeger muestra una postura intrépida y única en su momento porque en lugar de reducir a segundo término el componente rítmico –como se había estado haciendo hasta el momento- expone abiertamente la urgencia de una investigación metódica sobre este parámetro y porque afronta el reto de establecer unas bases que sirvan de punto de partida para llegar a alcanzar un tratamiento sistemático no sólo para las alturas sino también y en el mismo grado de sofisticación, para los ritmos.²²⁸

Al aplicar la disonancia al ritmo lo que Seeger está haciendo es invertir los usos rítmicos tonales y su propuesta es tanto horizontal como vertical. En líneas muy generales, se trata de aplicar el principio de no repetición al parámetro ritmo. En la línea melódica se utilizan divisiones irregulares de la unidad de tiempo (en grupos de cinco, siete,...); se evita la repetición de diseños rítmicos y se desplazan los acentos si se sitúan grupos de ritmos iguales, se opta por ritmos sincopados y, en cuanto a las frases, se evitan las estructuras con periodos equilibrados que recuerden el formato clásico convencional. En vertical, se evitan las caídas simultáneas en tiempos fuertes del compás (obsérvese que se trata de la misma práctica que hemos verificado en los ejemplos de Krenek; allá se evitaba la conformación de complejos verticales), no se utilizan diseños rítmicos iguales en las diferentes partes (un principio de la variedad²²⁹ ‘in extremis’) y el uso de ligaduras a través de las líneas divisorias del compás (la sincopación en general) se convierte en la norma.

²²⁷ GARCÍA LABORDA, José María. *La Música del siglo XX...*, Op. cit.; p. 313.

²²⁸ “El análisis del ritmo tiende a ser complicado y, a veces, incierto. Estas dificultades tienen su parte de culpa en el abandono que ha sufrido el campo del ritmo en los escritos de los últimos tiempos sobre teoría musical”. GROSVENOR, Cooper & MEYER, Leonard B. *Estructura rítmica de la música*, Barcelona, 2000; p. 10.

²²⁹ “Heinrich Besseler (...) comenta que “se entendía por variedad una modificación de la técnica musical de cualquier tipo que pudiera pensarse, teniendo dicha modificación el valor de precepto principal. Quiere decirse que la repetición de grupos o diseños de notas, la repetición de lo mismo y de cosas similares o la reaparición de un determinado ritmo en el compás siguiente era mal vista. La idea melódica debe aportar en cada momento algo nuevo, inesperado, sorprendente. No se busca la regularidad, sino la irregularidad”. DE LA MOTTE, Diether. *Contrapunto*, Op. cit.; p. 18.

Cuando Seeger habla de “armonía rítmica” y de la necesidad de equipararla a la “armonía tonal” -puesto que las últimas centurias se han ocupado únicamente de esta última, es decir, de la armonía de las alturas-²³⁰ pretende recuperar prácticas musicales de una complejidad rítmica semejante a las que ya se habían dado en algunas músicas de la Edad Media y Renacimiento,²³¹ ampliándolas si cabe y fomentando de este modo la importancia fundamental que tiene el ritmo en su aspecto vertical, ya que por sí solo puede generar un contexto intensamente disonante (si atribuimos como siempre la consonancia a la práctica musical reciente).

En cuanto al metro, obviamente Seeger elude la práctica tradicional de un metro estable (una indicación de compás que solía mantenerse a lo largo de prácticamente toda la pieza) y sin embargo previene de un uso excesivo de cambios de compás que pueden entorpecer la labor del intérprete y cuyo efecto puede conseguirse en muchos casos mediante un uso adecuado de acentos y síncopas. Puesto que Seeger ha mostrado a lo largo de todo su tratado una ferviente preocupación por la práctica interpretativa y la resultante sonora, hay que deducir que mantiene el grado de complejidad de estas prácticas rítmicas dentro de los límites de la percepción,²³² puesto que llevadas a un punto extremo pueden conducir a un efecto en masa, arrítmico.²³³

En estos usos rítmicos, junto con su apuesta por incorporar metros inusuales, observamos una vez más un acercamiento entre prácticas musicales antiguas

²³⁰ En el artículo “On Dissonant Counterpoint”, Seeger nos habla de “mitigar el énfasis excesivo en la organización tonal y de este modo, dediquemos más tiempo y energía a establecer a su mismo nivel los descuidados factores del ritmo y la forma”. SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, Op. cit.; p. 31.

²³¹ “La riqueza, la complejidad y la libertad rítmica coinciden de una forma sorprendente en la música “antigua” y en la “nueva”. KÜHN, Clemens. *Historia de la composición musical...*, Op. cit.; p. 316.

²³² “Donde se entretrejen innumerables líneas, la “melodía” ya no es perceptible. Donde aparecen innumerables ritmos superpuestos, no se aprecia ni “ritmo”, ni metro o compás. Donde están compuestos desplazamientos en un espacio estrecho, la “armonía” desaparece a favor de superficies tímbricas. La abundancia de sucesos individuales compuestos de forma diferenciada se suma en un todo tímbrico vago, estático en su movimiento: las partituras de Ligeti alcanzan lo nuevo extremando lo tradicional”. KÜHN, Clemens. *Historia de la composición musical...*, Op. cit.; p. 231.

²³³ “Basta, por ejemplo, la simultaneidad de cuatro o cinco ritmos distintos para que el resultado sea impreciso no sólo ya rítmica, sino armónicamente. Esto es muy notorio en la superposición de valores irracionales, tan de moda hace algunos años, con la que los compositores creían obtener una mayor riqueza rítmica, cuando en realidad la sutileza de ritmo era escasamente perceptible y lo que sí se obtenían eran pasajes cuyo valor constructivo residía en su “borrosidad” armónica frente a otros de interválica clara”. BARCE, Ramón. *Fronteras de la música*, Op. cit.; p. 82.

(renacentistas) y modernas,²³⁴ tras el gran lapso de varios siglos intermedios en los que este tipo de prácticas rítmicas cayeron en total desuso hasta su práctica desaparición.²³⁵ El concepto mismo de compás moderno -y su consecuente homogeneización rítmica- está vinculado al desarrollo de la armonía tonal pues las simultaneidades verticales implicaban una coincidencia en los pulsos (por lo menos en los tiempos fuertes o principales del compás).²³⁶ Así pues, esta emancipación rítmica está vinculada a la negación de la armonía tonal:²³⁷ la única manera de evitar que un contexto polifónico tendiera a una percepción vertical (de acordes con posibles referencias a la tonalidad) se revelaba precisamente en esta renovación del uso del ritmo.²³⁸

En esta dirección apunta el principio de heterofonía de Seeger, quien con la intención de establecer algún tipo de sistemática pedagógica que permita un acercamiento a semejante complejidad rítmica, reconvierte las tradicionales especies del contrapunto escolástico sustituyendo las fórmulas de ratios numéricas simples por las matemáticamente más complejas representadas por quebrados. En este sentido podemos decir que la propuesta didáctica de Seeger es única en el panorama de la teoría musical de principios del siglo XX. Por lo que al ritmo se refiere, el planteamiento de Seeger no sólo es el más audaz de los tres autores sino que además, su experimentación en este campo adelanta algunos de los tratamientos rítmicos que han caracterizado la segunda mitad del siglo XX.

²³⁴ “Al establecimiento del compás moderno hacia 1600 y a la periodicidad clásica, le sigue, a partir del Romanticismo, su disolución y destrucción progresiva -hacia una nueva libertad que recupera otra antigua, originaria”. KÜHN, Clemens. *Historia de la composición musical...*, Op. cit.; p. 246

²³⁵ “El estudio de este aspecto de la música [el ritmo] ha sido desatendido casi totalmente en la instrucción formal de los músicos desde el Renacimiento. Existen muchos libros de texto acerca de la armonía y del contrapunto, pero ninguno acerca del ritmo”. GROSVENOR, Cooper & MEYER, Leonard B. Op. cit. ; p. 5.

²³⁶ “Sin embargo, antes del desarrollo de la armonía tonal, en la música occidental había una considerable cantidad de cruzamientos métricos y rítmicos”. MEYER, Leonard B. *Emoción y significado en la música*. Op. cit.; p. 249.

²³⁷ “En el plano rítmico, la extrema flexibilidad del ritmo es debida a que éste ya no sirve como sostén de los elementos armónicos funcionales”. PERLE, George. *Composición serial y atonalidad*. Op. cit.; p. 25.

²³⁸ “Sin embargo, las dificultades se acumulaban en relación directa con el número de voces empleado; una aplicación consecuente de las reglas conducía a una creciente dependencia en texturas homofónicas en lugar de polifónicas. La solución a este problema llegó con el reconocimiento de que el ritmo, al igual que la altura, tenía que ser tratado de una manera sistemáticamente disonante, tanto horizontal como verticalmente”. NICHOLLS, David. *American Experimental Music 1890-1940*, Op. cit.; p. 91.

Finalmente, nos parece apropiado señalar que probablemente el interés en la musicología y concretamente, en la etnomusicología, que este autor mostraba ya incipientemente en el momento de la elaboración de “TENM” y que constituiría el foco de sus investigaciones a lo largo del resto de su carrera profesional, pudo tener un papel muy significativo en la aproximación rítmica que muestra Seeger y que estamos estudiando. Cuando nos dice: *“Uno de los mejores medios para cultivar el sentido para la conversión de los neumas es la “invención de canciones populares”, es decir, la composición de pequeñas piezas del tipo de una canción popular. Al principio deberían ser muy simples pero después, complicadas (como son tantas canciones populares) con todos los procedimientos más refinados del arte (compás irregular, acento cruzado, repeticiones imaginativas y conversiones)”*,²³⁹ Seeger está enfatizando el relevante papel que los estudios etnomusicológicos tienen en la formación de un compositor. De esta manera conecta la composición de vanguardia experimentalista con el estudio de la etnomusicología.²⁴⁰

V.9. INSTRUMENTACIÓN. TIMBRE. DINÁMICA

Nuestros tres autores tienen unas palabras en sus tratados destinadas a elementos musicales -como son el timbre o la dinámica- que en la cultura occidental ocuparon un lugar secundario hasta el periodo clásico, y a lo largo del romanticismo sólo observaron un breve incremento en su atención por lo que a la práctica musical se refiere,²⁴¹ y aún

²³⁹ SEEGER, Charles. Traducción de *TENM*, en Tomo II, Apéndice 3; p. 272.

²⁴⁰ *“Sin duda uno de los aspectos más innovadores y revolucionarios aportados por el nuevo lenguaje musical de la modernidad se encuentra en el campo del ritmo. Si la emancipación de la disonancia, hasta llegar a la atonalidad, fue un proceso inherente a la misma evolución del material musical y a su teorización compositiva, la emancipación y exaltación de los aspectos rítmicos vino provocada, en gran parte, por el estudio del rico folklore de los países europeos, realizado desde una perspectiva totalmente nueva y científica. Por tanto, fue un aspecto encontrado a partir de la nueva investigación etnomusicológica, más que inventado desde la propia evolución del lenguaje musical”*. GARCÍA LABORDA, José María. *La Música del siglo XX...*, Op. cit.; pp. 312-3.

²⁴¹ *“Al avanzar el siglo XIX, las funciones de los parámetros secundarios -los medios “naturales” de la música- se volvieron cada vez más importantes con respecto a los parámetros primarios, sintácticos, en la conformación del proceso y la estructura musical. Uno de los síntomas de esta tendencia es el aumento tanto de la frecuencia de los signos de notación relacionados con los parámetros secundarios (marcas de dinámica y tempo, timbres y modos de ejecución especiales -pizzicato, con sordina, sul ponticello- y marcas expresivas tales como 'morendo' y 'grazioso') como de su amplitud (dinámicas y tempos más*

en menor medida, en la teoría. Esta atención por aspectos musicales como la instrumentación o la dinámica marcan un punto de diferencia importante con los textos ortodoxos de enseñanza tradicional de composición y sobre todo, se aproxima de una manera más efectiva a las realidades de toda composición musical pero muy especialmente, a las de la composición no tonal, puesto que en un contexto en que se ha prescindido de las poderosas y reconocibles relaciones sintácticas que provee la tonalidad -y que en gran medida se apoyan en un sistema que organiza fundamentalmente el parámetro altura (en todas sus dimensiones)-, otros parámetros más desatendidos en la tonalidad –como la dinámica o el timbre- adquieren un papel más destacado en un contexto atonal²⁴² pues su actuación a la hora de conformar y articular un discurso coherente resulta mucho más decisiva que antes.²⁴³

Cuando en el capítulo VII Krenek expone su clasificación de los acordes según la mayor o menor tensión que presenten, añade una breve mención sobre la instrumentación. Recordemos que el parámetro tensión deviene fundamental como elemento de contraste a la hora de articular el discurso y la estructura de la obra según se desprende de la exposición teórica de Krenek.²⁴⁴ Pues bien, en el mencionado punto del libro, el autor añade que el grado de tensión de un acorde puede verse incrementado o suavizado según los procedimientos de orquestación que se adopten.

Ofrece varias instrumentaciones posibles para un mismo acorde:

extremos, una gama mayor de timbres y sonoridades, etc.)". MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 320.

²⁴² "La utilización estructural de texturas, registros y niveles dinámicos contrastantes no era una vez más, algo nuevo en la música, pero mientras que en la construcción de la música tonal habían tendido a jugar un papel subsidiario, cuando la tonalidad declinó asumieron una importancia mucho mayor". SAMSON, Jim. Op. cit.; p. 196.

²⁴³ "...la bajada gradual del nivel dinámico, la aminoración del tempo, la reducción de la tasa de actividad total, la simplificación de la textura, el uso de intervalos menos discordantes y, en la música atonal, los contornos de altura descendente, son todos ellos signos de un cierre inminente". MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 37.

²⁴⁴ "El "tema" de una obra dodecafónica, por consiguiente, no está caracterizado en general por su estructura interválica, sino por atributos que anteriormente desempeñaban un papel secundario aunque imprescindible: ritmo, textura, dinámica, color, forma". PERLE, George. *Composición serial y atonalidad*. Op. cit.; p. 142.

EJEMPLO 5:²⁴⁵

Violin I *con sord.*
pp

Violin II *con sord.*
pp

EJEMPLO 6:²⁴⁶

Fl., Cl., Ob. *ff*

Tpt. *ff*

Trb. *ff*

Aunque interválicamente sea más suave el ejemplo 6 que el ejemplo 5 (las novenas mayores frente a la segunda menor), desde el punto de vista de la instrumentación resulta más “duro” el ejemplo 6 (combinación de viento madera y metales frente a la homogeneidad del timbre único del violín), sin olvidar el importante papel que juega la dinámica en todo esto (*ff* en los vientos frente al *pp* en los violines).

La priorización por los intervalos grandes que propugna Falk tiene como hemos visto, su incidencia y justificación armónica; aunque muestra también unas consecuencias en la instrumentación. Desde el punto de vista armónico, al favorecer los

²⁴⁵ Ejemplo 56 del tratado de Krenek.

²⁴⁶ Ejemplo 59 del tratado de Krenek.

intervalos amplios, en realidad se está huyendo del efecto cluster²⁴⁷ que ocasionarían este tipo de complejos verticales contraídos a intervalos pequeños (estamos hablando de segundas puesto que es el intervalo que generan las séptimas y novenas –intervalos predominantes- al contraerse). Aunque estas reflexiones parezcan apuntar en la misma dirección que lo hacía la anterior exposición krenekiana, no se observa una mención explícita en este sentido. La inclusión en el tratado de Falk de un apartado que comente algunos aspectos relacionados con la instrumentación no tiene realmente relevancia por la instrumentación en sí, sino que su objetivo es terminar de definir el comportamiento de la contrapartida atonal (eje técnico de todo el sistema) en relación a un contexto tímbrico diverso. Sin embargo, su aproximación al parámetro tímbrico es significativa por el simple hecho de su aparición en el tratado y porque constata una realidad del momento histórico: el creciente interés por el timbre.

Ante el claro predominio que el parámetro altura ocupó en las prioridades organizativas de los compositores de la práctica común,²⁴⁸ Seeger preconiza que habrá que prestar atención a los demás parámetros para equilibrarlos. Con la desaparición del principio organizativo tonal esta atención resultó no tanto un acto voluntario sino una auténtica necesidad expresiva: había que articular mecanismos que sustituyeran una sintaxis que venía dada de manera implícita en la armonía tonal.²⁴⁹ Según afirma Seeger, la aplicación práctica de la disonancia se hace realmente efectiva en la altura y

²⁴⁷ “En una orquesta, la aparición de “torres de segundas” o ‘clusters’ origina de inmediato una suspensión de nuestra sensibilidad interválica, y crea un mundo nuevo (aunque de diferenciación no demasiado rica) de contraste y oposición entre pasajes armónicos y pasajes verticalmente “saturados”. BARCE, Ramón. *Fronteras de la música*, Op. cit.; p. 82.

²⁴⁸ “Hasta comienzos del siglo XX el concepto de obra de arte musical estuvo basado en la manipulación de las alturas, es decir de los sonidos, entendidos como un conjunto fijo de vibraciones regulares por segundo y como estructuras musicales ordenadas en un sistema melódico y armónico muy concreto, que en Occidente llegó a su culminación con la “tonalidad”. Esta regulación melódica condicionó la invención y uso de los instrumentos musicales con una determinada tímbrica, sujeta durante muchos siglos a las leyes del ordenamiento tonal, según los principios de la física aplicada a los armónicos naturales. Es cierto que muchos de estos instrumentos, especialmente los llamados de percusión, estaban destinados a la producción de sonidos de afinación indeterminada, usados por los compositores para producir efectos concretos en un momento dado. Sin embargo, su uso era muy limitado y siempre sujeto a las exigencias formales de los otros parámetros musicales. La modernidad musical impulsó el gusto de los compositores por la experimentación tímbrica y el interés por la búsqueda de nuevas fuentes sonoras, lo cual significó una valoración propia del timbre en sí mismo”. GARCÍA LABORDA, José María. *La Música del siglo XX...*, Op. cit.; pp. 308-9.

²⁴⁹ “...en la música de los últimos cien años, pues al llevar el rechazo de la convención a un debilitamiento de la sintaxis (en alguna medida durante la segunda mitad del siglo XIX, y a menudo radicalmente en el siglo XX), los parámetros secundarios se hicieron cada vez más importantes para la generación de procesos musicales y la articulación del cierre”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 37.

en el ritmo, ya que las otras dos funciones tonales (timbre y dinámica) todavía se hallan en un estado de evolución muy rudimentario y parece que primeramente sea necesario establecer escalas de gradación. En los apéndices finales de “TENM” (entre los que dedica uno exclusivamente a la dinámica y otro al timbre) queda en evidencia que la verdadera preocupación de Seeger es llegar a alcanzar alguna fórmula que permita “medir” estos parámetros para así poder establecer con más exactitud los grados de diferenciación.²⁵⁰

Estas inquietudes de Seeger –junto con su apuesta hacia la formulación de una notación gráfica- son testimonio por un lado de las necesidades con que un etnomusicólogo se encuentra al tener que transcribir música de tradición oral,²⁵¹ y simultáneamente apuntan de manera visionaria al amplio control sobre la manipulación del sonido que finalmente se produjo con la introducción de aparatos electrónicos y ordenadores en la composición musical.

Si bien es cierto que el siglo XX se ha considerado el siglo de la revolución tímbrica,²⁵² por lo que a estos tratados se refiere estamos solamente en los albores de esta evolución. Lo que ya resulta de por sí una novedad es el hecho de que estos autores incluyan en sus tratados una alusión por breve que sea, de la incidencia del parámetro timbre en el discurso musical. Este hecho denota un viraje respecto a los tratados tradicionales que se ocupaban casi en exclusividad del parámetro altura y demuestra un interés creciente porque los demás parámetros musicales fueran ocupando el lugar que

²⁵⁰ “Resulta curioso que a pesar de la inaccesibilidad del tratado, la siguiente generación de compositores experimentales, como Messiaen, Boulez, Stockhausen y Babbitt, demostraron una pronunciada similitud con Seeger en cuanto a que ellos aspiraban hacia un ideal estético similar. Su afán por aplicar procedimientos seriales a otros elementos además la altura hacía realidad el espíritu, si no la palabra, de las profecías de Seeger sobre un nuevo “estilo” equilibrado. Naturalmente, hay enormes diferencias entre organizar dinámicas, duraciones o acentos como neumas-análogos correlacionados sin excesivo rigor, por un lado, y como un conjunto ordenado de objetos a manipular, por otro: esto último requiere una precisión matemática que sin duda Seeger habría rehuido. Sin embargo, es difícil negar que casi veinte años después de que lo concibiera, el sueño de Seeger de un equilibrio entre las funciones musicales fue al menos en parte llevado a cabo tanto en Europa como en América”. GREER, Taylor A. “Critical Remarks”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 38

²⁵¹ Recordemos que en los años 50 Seeger construye el primer aparato electrónico para escribir música.

²⁵² “en el análisis de mucha música contemporánea, la “clase tímbrica” de un tono es más importante que su función”. MEYER, Leonard B. *El estilo en la Música...*, Op. cit.; p. 308

les corresponde; un rasgo que por otra parte, indiscutiblemente definió el pasado siglo XX.²⁵³

V.10. ESPECULACIONES SOBRE LOS EJEMPLOS PRESENTADOS EN LOS TRES TRATADOS. BREVE REFLEXIÓN SOBRE LAS RESULTANTES SONORAS.

Aunque como dice Seeger, referimos al proceso y al objeto artístico a través del lenguaje siempre será una empresa parcialmente fallida –puesto que la música sólo en parte puede explicarse verbalmente-²⁵⁴ es también una necesidad y un esfuerzo cuyas resultantes alumbrarán al teórico, al docente, al compositor. Como docentes, además, nos vemos obligados a aproximarnos al objeto sonoro a través del lenguaje. Intentar describir verbalmente una resultante sonora no es tarea fácil, pero todos los que pretendemos enseñar escritura musical –contrapunto, armonía, en definitiva, composición- nos vemos abocados a la necesidad de explicarnos por medio de palabras,²⁵⁵ y a intentar traducir lo que en algunos casos, es intraducible pero aún así, echar mano de todos los medios a nuestro alcance para transmitir al alumno una percepción que aunque pueda estar contaminada de tintes subjetivos, le encamine y le ayude a encontrar su propia interpretación del evento sonoro.

²⁵³ “La ‘emancipación’ de parámetros del sonido que no están gobernados por un contenido de alturas preciso, tuvo suma importancia para el futuro desarrollo de la música occidental”. SAMSON, Jim. Op. cit.; p. 197.

²⁵⁴ “Tendemos a olvidar que aunque lo que decimos lingüísticamente ‘puede’ expresar de manera satisfactoria lo que pensamos musicalmente, también puede que no”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 167.

²⁵⁵ “Sin duda los delicados matices correrán a cargo del puro pensamiento y sentimiento musical, pero con la ayuda del lenguaje podrán abordarse algunos de los aspectos más burdos, como en las páginas siguientes”. SEEGER, Charles. Traducción de TENM, en Tomo II, Apéndice 3; p. 210.

La idea estaba clara y se muestra común a los tres autores: ir en contra de un lenguaje tonal.²⁵⁶ Las variables observadas entre autores respecto a lo que había exactamente que neutralizar desde un punto de vista técnico, no hacen más que confirmar el conflicto terminológico que hemos descrito en el capítulo III de este trabajo, porque aunque todos saben qué es “tonalidad”, a la hora de adentrarse en el pormenor técnico y subvertir unos u otros aspectos -nos referimos por tanto, a la manera en que vayan a alterarse-, es en lo que estos autores muestran leves diferencias, probablemente porque cada uno de ellos hacía prevalecer unos determinados aspectos de la tonalidad sobre los demás, pero sobre todo, porque cada autor tendría un concepto de la tonalidad que no se correspondía a la exactitud con el de los otros; estando todos ellos circunscritos dentro de ese marco relativamente amplio y de límites no tajantemente definidos que hemos apuntado en nuestro tercer capítulo: la tonalidad.

En cuanto a la resultante sonora de estos tres tipos de escritura, pensamos que Falk es el que más se aproxima a crear un contexto en el que predomina la disonancia (o mejor, lo inunda todo); un contexto que podemos definir como uniforme y un tanto monótono si no se juega con el elemento contrastante que pueda hacer fluctuar el grado de tensión de una a otra progresión. Si revisamos nuestros análisis del ejemplo F.9 del capítulo IV, veremos en el ejemplo F.9b que al analizar las fracciones débiles del compás, efectivamente Falk utiliza intervalos como terceras/sextas mayores y menores, cuartas/quintas justas, pero resulta muy destacable el importante uso que hace de séptimas y novenas aún en estos puntos donde la colocación de ese otro tipo de sonoridades más consonantes es lícita. Este hecho otorga un mayor grado de “dureza” sonora a este ejercicio en concreto, puesto que el poco margen de fluctuación tensional que permite el sistema se ha visto aún más restringida. De la misma manera que en un ejercicio de contrapunto tradicional, la incursión de las disonancias –siempre sujetas a las disposiciones del sistema- supone un enriquecimiento de la resultante musical (precisamente por explotar una de sus principales funciones –si no la que más-; a saber, el elemento de contraste); pensamos que también en un contexto atonal como el que nos propone Falk, introducir los intervalos no constitutivos del sistema de una manera más

²⁵⁶ “Éste era el cuadro del nuevo estilo de composición: una construcción musical altamente unificada en un sentido, pero con estricta prohibición de cualquier semejanza con el otro tipo de unidad derivado de las relaciones tonales”. RETI, Rudolph. Op. cit.; p. 78.

exhaustiva en las ubicaciones métricas que el sistema permite, redundaría positivamente en la resultante sonora porque en cierta medida -y aún dentro de las limitaciones del sistema-, ampliaría las perspectivas de contraste (reduciría la tendencia a la uniformidad y en consecuencia, a la probable monotonía) y en definitiva, desde el punto de vista armónico, estaríamos explotando al máximo las posibilidades dialécticas del contraste que potencialmente nos ofrece el sistema atonal integral.

De la misma manera, en nuestro análisis del ejercicio a tres voces de Falk (ejemplo F.11) hemos verificado que no se hace uso de la regla número 8; es decir, que no existe ningún complejo vertical acentuado que presente una quinta disminuida entre partes extremas prescindiendo del intervalo armónico de séptima mayor o novena menor. La sonoridad de un complejo vertical de este tipo, supondría un elemento de contraste (del que no se hace uso) frente a otros complejos verticales en los que el intervalo armónico de séptima mayor o novena menor se halla entre las voces extremas de la textura. Es más, hemos observado que en muy pocas ocasiones estos intervalos armónicos constitutivos se hallan entre voces internas de la textura, aún cuando las reglas estipuladas por Falk lo permiten. Todo ello ratifica nuestro punto de vista que defiende que aún ciñéndose a la normativa del tratado,²⁵⁷ pueden llevarse a cabo trabajos que presenten sutiles diferencias con los que estamos apuntando del tratado de Falk. Diferencias que se fundamentan en un uso más exhaustivo de reglas de carácter secundario y de excepciones que abren levemente la puerta a una normativa por lo demás árida y que permitirán también sutiles diferencias en la resultante sonora.

Hemos visto que el concepto de “tiempo acentuado” en Falk implica por un lado, la inferencia de que se estarán utilizando metros tradicionales en los que se conservarán sus rasgos originales (lejos de un uso del compás menos convencional como resulta cuando se enmascaran las características primigenias de un metro tergiversando sus tiempos fuertes o débiles mediante el uso de recursos varios como síncopas, acentos, etc –es decir, lo que sí hace Seeger). Por otro lado, -y esto es

²⁵⁷ “Los sistemas son como gramáticas que permiten muchas posibilidades de trabajo y de “estilo” sin salirse de las reglas”. MEDINA, Ángel. *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Oviedo, 1983; p. 38.

importante porque diferencia a Falk de los otros dos- ese concepto implica de manera tácita el de ritmo armónico. Falk habla de acordes disonantes (complejos verticales o agregados disonantes) en tiempos acentuados, por tanto, de manera implícita habrá un ritmo armónico.²⁵⁸ Lo que llama mucho la atención es que la unidad de tiempo de esos ritmos armónicos sea de manera casi invariable, la negra: esto otorga una monotonía y a su vez, una aglomeración en la sucesión de acontecimientos que bien podría resultar en un efecto de extremado espesor del discurso musical. Aunque el tempo sea lento (porque si es rápido podríamos fácilmente hablar de confusión auditiva), el discurso musical avanzará pesada y dificultosamente. Lo mismo ocurre si se trata de música tonal: un discurso con ritmos armónicos de valores más grandes trasmite una sensación de fluidez, facilita la comprensión; mientras que si los valores son cortos el discurso se torna denso y la comprensión tanto periódica como globalmente resulta más dificultosa. Si a esto añadimos que para nuestro oído educado en la tradición, la secuencia de agregados verticales (acordes no clasificados) resulta en sí misma, tarea compleja, llegamos a la conclusión de que, al menos en un primer estadio, sería preferente optar por el uso de ritmos armónicos amplios e instar al alumno a un adiestramiento en esta dirección, asegurando su comprensión auditiva de los sucesos musicales, antes de adentrarse en discursos más complejos en los que se acortan los ritmos armónicos. Más aún, nos arriesgamos a considerar que desde un punto de vista artístico, resulta más interesante un ritmo armónico cambiante, que no tenga siempre (o casi siempre) el mismo valor. He aquí un elemento de la tonalidad tradicional que podría ser estudiado para encontrar la manera ser alterado para poderse aplicar a un contexto no tonal.²⁵⁹

En este sentido, podríamos decir que el lenguaje atonal de Falk, apunta a una uniformidad por carencia de contraste.²⁶⁰ Al flexibilizar la exigencia normativa en las

²⁵⁸ Ya hemos apuntado la manera en que ritmo y armonía están conectados.

²⁵⁹ “Cuando no se puede percibir una organización armónica, el carácter contrapuntístico de la música reside en la independencia de los ritmos melódicos y de las curvas melódicas. Bajo estas condiciones, el compositor tiene que encontrar un sustituto para el ritmo armónico; el mismo ritmo armónico que hacia resaltar las melodías contrapuntísticas y que era una ayuda para el oyente gracias a sus indicaciones de pulso métrico. Esta última función del ritmo armónico tiene un valor especial en el contrapunto, pues libera a las líneas melódicas de la responsabilidad de indicar el compás”. PISTON, Walter. *Contrapunto*, Op. cit.; p. 217.

²⁶⁰ “En la música atonal, dodecafónica y serial se prescindió, al menos explícitamente, de este sistema [del contraste] (como se prescindió también de un sistema armónico explícito), pero esto hoy se revela como una limitación y un empobrecimiento que exige la reincorporación inmediata de este parámetro. El inconveniente es que toda música atonal o serial, por definición, al utilizar más o menos

fracciones métricamente débiles (en los tiempos no acentuados si seguimos la nomenclatura de Falk) no se estaría atentando contra el sistema. Hemos visto que el propio autor expone alguna licencia en el caso de movimiento oblicuo incluso en tiempo acentuado. Y puesto que supuestamente pretende hacer una distinción entre estos dos tipos de ubicaciones métricas, consideramos que explotando la indulgencia en estos puntos se suavizaría la dureza del discurso sin poner en peligro la integridad del discurso atonal.

En segundo lugar, el lenguaje de Seeger sería el que permitiría un uso más exhaustivo de la disonancia aunque inmerso en un contexto que permite un contraste con la consonancia (pues parte de la inversión de los papeles tradicionales de ambas). Sin duda, el punto de mayor contraste y el más interesante resulta ser el enfoque melódico de Seeger: es en la composición monódica y a dos voces en la que pueden desarrollarse de una manera más efectiva el ideal seegeriano de contrapunto disonante; se trata pues, de un tipo de contrapunto donde la incursión del elemento armónico es mínima²⁶¹ con lo cual, no da a lugar a una disertación semejante a la que acabamos de llevar a cabo a raíz de los ejemplos de Falk.

En el caso de Krenek, en cambio, no se observa una predisposición tan clara por la melodía y en ningún momento se excluye un uso de texturas más densas con un mayor número de voces. La estricta delimitación normativa que desde el punto de vista interválico presenta Falk en su tratado, se halla totalmente ausente en el de Krenek. Falk llega a proscribir determinados acordes de cuatro sonidos (algunos incluso no vinculados a funciones de dominante) por su posible connotación tonal, dejando un abanico de posibilidades en los complejos verticales que si bien es amplio todavía, lo cierto es que desde el punto de vista auditivo –para un oído educado en la tradición– resulta un corpus un tanto homogéneo. La “dureza” en cuanto a percepción que representan este tipo de verticalidades limita en gran medida las posibilidades de

compensadamente las doce notas del total cromático (o muchas más –todo el ‘continuum’ de las frecuencias- en la electrónica) se cierra la puerta a una jerarquización de este tipo”. BARCE, Ramón. “Prólogo” en REGER, Max. *Contribuciones al estudio de la modulación*, Madrid, 1978; p. 19-20.

²⁶¹ “La progresión de una armonía a otra fue siempre uno de los principales factores del impulso musical”. RETI, Rudolph. Op. cit.; p. 104

contraste. El contraste tensional del que nos habla Krenek, no es otro que el que permite una fluctuación entre entidades verticales con un mayor o menor número de disonancias y en consecuencia, también de consonancias. Esta sugerencia, junto con la falta de limitación normativa en el uso de intervalos verticales deja la puerta abierta para que en el discurso musical dodecafónico puedan filtrarse todo tipo de asociaciones tonales. Puesto que Krenek es de los tres autores, el que en mayor grado deja a la intuición y al talento del compositor determinados aspectos en la selección técnica del desarrollo constructivo, la resultante sonora es la que más opciones tiene de ser distinta según las elecciones del compositor. Esta no-delimitación estilística es especialmente acuciante en la propuesta de Krenek, bajo cuya idea puede generarse un discurso musical en un margen de variabilidad que va desde un idioma no tonal a un posible discurso con fuertes implicaciones tonales que ha llevado a afirmar a algunos autores que *“la composición tonal es posible dentro del marco de la técnica dodecafónica”*.²⁶²

Resumiendo, las músicas de la primera mitad del siglo XX que ostentaban el baluarte de la atonalidad se apoyaban casi exclusivamente en los intervalos de séptimas y novenas mayores y menores, segundas y ocasionalmente en la cuarta aumentada. Un énfasis excesivo en estos intervalos genera un discurso musical muy uniforme en cuanto a que en él puede observarse una ausencia de contraste fruto de las variaciones de tensión.²⁶³ Creemos que el sistema de Falk presenta este rasgo puesto que observa con severidad la normativa relativa a los intervalos constituyentes del sistema. El dodecafonismo serial también se hace eco de esta característica, aunque una interpretación no rígida del sistema y tamizada por la individualidad del compositor puede modificar sustancialmente este resultado. Hemos visto cómo Krenek se ajusta a este último caso ya que prioriza una concepción de la serie como material

²⁶² Ver SEARLE, Humphrey. Op. cit.; p. 98, anteriormente citado en este mismo capítulo.

²⁶³ *“Yo siempre había encontrado que esta música pecaba de una dificultad: la ausencia de variaciones de tensión, que venía principalmente de la insistencia en el mismo tipo de intervalos durante toda una obra. Puede decirse que hay un periodo bastante largo en donde esas músicas se apoyan casi únicamente en los intervalos de segunda mayor y menor, séptimas mayores y menores, novenas, etc. y, de vez en cuando, como punto de inflexión, en la cuarta aumentada. El resultado es que el discurso musical pecaba de una cierta ausencia de contrastes, o sea, de tensiones. He creído, primero intuitivamente y después de una manera más o menos pensada, que cualquier arte que transcurre en el tiempo debe tener necesariamente una dosis de acumulaciones de tensiones y de relajaciones en perpetuo cambio, graduables a voluntad. Por ello, dejar reducidos los intervalos, prácticamente, a una única dimensión puede resultar enormemente peligroso, por no decir mortal”*. DE PABLO, Luis. “Conversación con Luis de Pablo”, *Revista Música* nº 7,8,9 (años 2000, 2002 y 2002); pp. 169-70

precompositivo y un especial interés en el desarrollo motivico a los que queda supeditada toda valoración y regulación interválica, que en última instancia son vigilados por la intuición artística del compositor. Seeger, sin embargo, plantea desde el principio un equilibrio interválico de signo contrario al tradicional (en un tejido disonante se introducirá la consonancia), por tanto, el discurso generado por su sistema compositivo es el que –al menos desde un punto de vista teórico-²⁶⁴ podría eludir con más garantías la ausencia de contraste tensional.

El conflicto que aquí hemos debatido –a saber, la tendencia a que la uniformidad interválica en un idioma atonal derive en una ausencia de contraste tensional- se ve en cierto modo plasmado en la siguiente reflexión que conduce en el año 1966 a Ramón Barce a afirmar que: *“en la atonalidad, el peligro de desviación armónica es mayor que en la tonalidad, pues si en ésta cabía en algún momento la posible confusión con otra tonalidad, aquí ‘cabe en todo momento la posibilidad de que emerja una tonalidad cualquiera’. Ahora está claro que el uso de ciertos intervalos (como la segunda y sus congéneres) es evidentemente ‘funcional’ y tiende a producir ‘una continua ambigüedad acórdica’. El empleo del cromatismo, los acordes muy saturados, los grandes saltos melódicos entre distintas octavas, la insistencia en los intervalos citados, ‘todo ello no es cuestión de estilo, sino de necesidad’”*.²⁶⁵

²⁶⁴ “Por una parte, al destinar la mitad de su tratado a un régimen contrapuntístico, Seeger esperaba renovar esta disciplina pedagógica y, de este modo, moldear el gusto de los compositores modernos. Por otra parte, consideraba este régimen como un estímulo para el descubrimiento artístico, no como un patrón para medir el valor artístico. Seeger daba la bienvenida a la vanguardia musical y confiaba que sus especulaciones filosóficas podrían otorgarle vitalidad nueva”. GREER, Taylor A. “Critical Remarks”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 38

²⁶⁵ BARCE, Ramón. *Fronteras de la música*, Op. cit.; p. 89.

CAPÍTULO VI

CONCLUSIONES

Iniciábamos el prólogo de este trabajo argumentando que nuestra condición de compositores y docentes nos plantea constantemente la lógica preocupación por la aplicación didáctica de los recursos estilísticos acaecidos en el siglo XX; concretamente, las nuevas aplicaciones en el campo del contrapunto. Por este motivo el foco de nuestro estudio han sido tres tratados destinados a la enseñanza de la composición en lenguajes no tonales. Hemos llevado a cabo un análisis comparativo exhaustivo que ha abarcado no solamente los aspectos técnicos debatidos en los capítulos anteriores, sino también los condicionantes históricos, ideológicos y circunstanciales de la vida de cada uno de nuestros autores que, a raíz de lo que hemos estudiado en el capítulo II, tuvieron una destacada incidencia en el desarrollo y en la mismísima existencia de los textos objeto de este trabajo doctoral.

Aunque diseminadas a lo largo de toda nuestra disertación, vamos a intentar compendiar aquí las conclusiones más significativas que han ido derivándose tanto de las reflexiones sugeridas a raíz del planteamiento teórico y de la idiosincrasia misma de la personalidad de cada uno de estos autores, como de los análisis técnicos efectuados de sus tratados y de la comparativa entre ellos. Porque en definitiva, pensamos que estas conclusiones constituirán una descripción fidedigna de las características de los movimientos atonales de las primeras décadas del siglo XX que además de reflejar esta realidad histórica desde la perspectiva temporal que nos ofrece un siglo de distancia, establecen las bases para la futura redacción de un texto destinado a la enseñanza de la composición que permita, a partir de lo que puede considerarse alguna forma de consenso alcanzada, una aproximación no tanto estilística sino fundamentalmente, técnica al fenómeno histórico de la atonalidad a través del contrapunto.

Tras las primeras hornadas de compositores atonales, ocupados casi en exclusividad como hemos visto, en buscar nuevos métodos para organizar alturas que mostraran una superación de la organización jerárquica tonal, las siguientes generaciones empezaron a centrar su atención hacia otro tipo de cuestiones como puedan ser organizar la equiparación del resto de parámetros musicales (serialización integral), la introducción de mecanismos electrónicos de producción sonora en conexión con la conquista del total sonoro (que parecía atentar contra la existencia misma del intérprete), la indeterminación (que procuró al intérprete un nuevo relieve en su papel de improvisador-creador) por sólo citar las más relevantes.

En conexión con los nuevos intereses que acabamos de mencionar, las generaciones posteriores de compositores no tonales relajaron no solamente las reglas referentes a la repetición de alturas, si no también las de intervalos y entidades verticales asociables con la tonalidad o con pseudo-centros tonales audibles, y sin embargo, desde el punto de vista de la interválica persistió el predominio del semitono en su forma ampliada (séptimas mayores, novenas menores). Esta preferencia interválica persistente incluso a lo largo de la segunda mitad del siglo, se constituye como un signo distintivo de la música del siglo XX. En cuanto al tritono, su carácter camaleónico le confirió un importante papel en la música del primer periodo atonal y aunque no sea un intervalo preferente, debe considerarse un intervalo relevante, cuyo uso se hace notorio en esta Nueva Música. El intervalo de octava es el gran proscrito en los primeros movimientos atonales: la no duplicación a la octava se manifiesta sistemática en la propuesta pedagógica de estos tres autores. Puesto que los compositores (serialistas o no) fueron flexibilizando progresivamente esta prohibición al percatarse de que esta duplicación no podía por sí sola generar un centro tonal y sobre todo, no podía destruir un discurso atonal; este tipo de normativas constituyen testimonios del carácter subversivo de una de las corrientes estilísticas probablemente más impactantes de nuestra historia de la música: la atonalidad.

Las primeras corrientes estilísticas que atentaron contra la tonalidad no atendieron por igual a los diferentes elementos constituyentes del corpus musical sino que se centraron en la transgresión del parámetro altura obviando, al menos en primera

instancia, el resto de parámetros musicales. Esa transgresión se llevó a cabo haciendo un uso de la interválica inverso al de la práctica tradicional. La ruptura con el parámetro altura tenía consecuencias tan devastadoras en cuanto a comprensión auditiva, que el mantenimiento de los usos habituales en el resto de parámetros constituyó el apéndice de comprensión al que asirse para articular un discurso musical en el que todo el entramado dialéctico-narrativo de las funciones tonales había sido suprimido. Tanto Falk como Krenek se sitúan en la línea general del momento histórico en que, preocupados por la destrucción de los efectos de la tonalidad en sus músicas, se ocuparon casi en exclusividad del parámetro altura sin prestar una atención específica al ritmo. Seeger muestra una postura intrépida y única en su momento porque en lugar de reducir a segundo término el componente rítmico –como se había estado haciendo hasta el momento- expone abiertamente la urgencia de una investigación metódica sobre este parámetro y porque afronta el reto de establecer unas bases que sirvan de punto de partida para llegar a alcanzar un tratamiento sistemático no sólo para las alturas sino también y en el mismo grado de sofisticación, para los ritmos. En este sentido podemos considerar que en el planteamiento seegeriano se anticipan determinados intereses que ocuparon el panorama musical de la segunda parte de siglo XX y que precisamente, dejaron de estar tan centrados en el parámetro altura y empezaron a mostrar investigaciones en otros parámetros (ritmos, texturas, timbres, etc.). Esto es precisamente lo que Seeger preconiza ya a finales de los años 20 y, si bien en su tratado no lleva a término la “aplicación de la disonancia” en toda la materia musical –al menos de manera efectiva, sistemática y especificada-, sí auspicia un ejercicio musical en esta dirección (la emancipación de todos los demás parámetros aparte de la altura) y establece unas bases para que en un futuro pueda ser desarrollado.

El carácter innovador de este autor se hace patente sobre todo en su tratamiento rítmico, aunque también por lo que al registro se refiere como apuntaremos después. En el caso del ritmo no sólo es el más avanzado de los tres autores que hemos estudiado puesto que es el único que teoriza sobre una verdadera revolución rítmica (entiéndase la palabra “revolución” como “transgresión de los usos tonales-convencionales”), que apunta a una complejidad en su momento tan sólo equiparable a determinadas músicas pre-tonales, sino que además su visión es profética por cuanto presagia algunas de las conquistas en el plano rítmico de las que fue testigo la segunda mitad del siglo XX y

que conducirían a efectos como el denominado contrapunto de masas. A pesar de que la exposición técnica de Seeger verdaderamente parezca apuntar en esta dirección, sus intenciones se hallan muy lejos todavía de estos efectos: no es una multipolifonía en forma de masa sonora a lo que Seeger se refiere sino que, al contrario, hemos visto que defiende en todo momento la necesidad de comprensión auditiva para el oyente y la adecuación interpretativa para el músico. Es el elemento rítmico el que se erige como punto de diferenciación y constituye el detonante definitivo para que Seeger vea la necesidad de formular un nuevo contrapunto de especies. Es novedoso el tratamiento sistemático en sí mismo al presentarse en el contexto de un método destinado a la enseñanza de la composición. En este aspecto, la propuesta didáctica de Seeger es única en el panorama de la teoría musical de principios del siglo XX. Con esta propuesta de contrapunto de especies demuestra su firme convicción de que la transgresión del sistema tradicional se sostiene fundamentalmente en base al parámetro ritmo y no solamente realizando una inversión en la valoración de las alturas.

La postura de Seeger es rompedora por cuanto no sucumbe a la utopía de equiparación de las alturas y el fin de la distinción del binomio consonancia-disonancia que sin duda caracterizó las posturas más radicales del periodo histórico al que estamos atendiendo, y cuyo influjo sí se muestra vigente en Krenek y en Falk. El error de los dodecafonistas fue asumir que la tonalidad había muerto, Seeger adopta una postura mucho más realista: dice que tal vez estemos en un camino que nos conduzca a tal desenlace, pero tendrán que pasar todavía muchos años hasta que pueda darse por extinto tan potente conformador de la música occidental durante siglos. De sus argumentos podemos extraer los verdaderos motivos de la utopía serial de Schoenberg y su escuela: cometieron el error de obviar la distinción entre consonancia y disonancia pretendiendo ese ideal futuro en el que, según la pauta evolutiva, toda disonancia llega a asumirse como consonancia. Los resultados de ello no tuvieron nada que ver con esta premisa que se anticipaba al futuro, puesto que en ese momento (y aún a día de hoy) sigue habiendo una diferenciación auditivo-cultural efectiva entre consonancia y disonancia, en definitiva, la dicotomía no se ha extinguido. A pesar de que desde el punto de vista teórico el dodecafonismo pretende no hacer distinción entre el tratamiento de las disonancias y consonancias, lo cierto es que desde el momento que el flujo del discurso musical se ve regido por la fluctuación entre mayor o menor tensión,

se está aceptando la valoración tradicional, y por tanto, la distinción entre consonancia y disonancia. No sólo no se consigue el objetivo de equiparación entre la dicotomía (si aceptamos que constituyó el ideal teórico de esta técnica) sino que además su distinción se erige como un factor fundamental –si no el más- en la aplicación y el desarrollo compositivo desde el punto de vista estructural. Esta distinción se adhiere a la establecida por la tradición y viene representada por la clasificación interválica que muestran los tratados de armonía y contrapunto convencional. Los resultados prácticos de la técnica dodecafónica estuvieron lejos de esta premisa teórica ideal: fueron tan numerosos y variados como compositores que aplicaron este recurso técnico y de unas consecuencias en base a la evolución del concepto serial que poco o nada podían pronosticar Schoenberg y sus seguidores.

Vinculado al intento de desjerarquización de las alturas hallamos el rechazo al recurso de la repetición que junto con otras prescripciones del primer periodo atonal, evidencian la reacción fóbica a la tonalidad como la verdadera esencia del movimiento. Lejos de romper con su tradición cultural puesto que la negación es una forma de presencia, esa rebelión contra el pasado inmediato viene de la mano –en el caso que nos ocupa- de un interés y una renovación del pasado remoto. El uso de la repetición en forma del recurso de la imitación en sus variantes más elaboradas y transformadas se vincula con el tratamiento tanto melódico como rítmico observado en la polifonía de los siglos XV y XVI. El repudio al periodo inmediatamente anterior va acompañado por la evocación nostálgica del pasado remoto (Edad Media y Renacimiento), que sirve de inspiración a estos autores y recupera algunos recursos técnicos poco o nada explotados durante los siglos XVIII y XIX: por ejemplo, las imitaciones en sus formas más elaboradas y transformadas (retrogradación, inversión, aumentaciones y disminuciones complejas); un ductus melódico liberado de la cuadratura del compás y en afinidad con las melodías gregorianas; una complejidad rítmica en la línea apuntada por Seeger; o también, el gusto por estructuras formales arcaicas como apuntamos a continuación.

Desde el punto de vista formal las propuestas pedagógicas de estos compositores constituyen una prueba que deja constancia de la lucha que en este periodo supuso atender a la innovación que requerían las nuevas corrientes estilísticas aunándolas a un

mismo tiempo con una tradición de centurias que atendía a los principios básicos -tanto psicológicos como cognitivos- en que se desarrolla la percepción humana. Porque prescindir de la tradición en este caso (más bien, de determinados recursos vinculados a ella), podía poner en juego la pérdida de la comprensión por parte del oyente, algo a lo que por el momento, no se estaba dispuesto a renunciar. Desde el punto de vista de la forma, el nuevo lenguaje musical muestra una tendencia arcaicista al apostar por estructuras formales más cercanas a un pasado remoto que al próximo (nos referimos especialmente al siglo XIX al hablar de pasado próximo). Cabe destacar también otro rasgo distintivo de esta tendencia: se trata de formas basadas en la imitación, por tanto en consecuencia, la cohesión formal se consigue por medio de la repetición. Resulta paradójico que mientras se articulan tantos procedimientos para evitar repeticiones de alturas, diseños melódicos, rítmicos... en fin, que se constata una clara rebelión contra el recurso de la repetición, por otra parte se verifique su poderoso e incontestable papel en la definición de estructuras formales. Como se ha demostrado, estos nuevos lenguajes no tonales siguen de algún modo abasteciéndose de las formas tradicionales. Nuestros autores muestran una inclinación por reinterpretar las formas tradicionales en el nuevo idioma no tonal pero sobre todo optaron por la investigación y la inspiración en el pasado más remoto. Por marcar algunas preferencias mencionaremos las formas canónicas complejas, formas derivadas del ostinato como la chacona y passacaglia, el tema y variaciones (especialmente relevante para los dodecafonistas); aunque todo ello no excluye formas derivadas de la forma sonata clásica y de la tradicional estructura tripartita.

Son bastantes los autores (Krenek y Seeger se cuentan entre ellos) que atribuyeron efectos subliminales a la transformación motivica cuando ya no es auditivamente perceptible y comprensible más allá de su análisis sobre partitura. Nos referimos a la confianza en que las repeticiones sumamente transformadas ejercerán un verdadero efecto cohesionador en la estructura aunque el oído no relacione en primera instancia estas conexiones y, de hecho, sea incapaz de reconocerlas a la escucha. Si la detracción del recurso de la repetición puede considerarse un rasgo definitorio de las corrientes no tonales, también es cierto que en su apuesta por las formas imitativas más transfiguradas se observa una fe -por no hablar de una ingenuidad- en las capacidades

perceptivas humanas y con ello, en la posibilidad de generar un efecto de cohesión que alcance la mente aún sin su plena consciencia.

Hemos visto como al final de su tratado, Krenek termina elaborando melodías cogiendo libremente y a voluntad fragmentos de una y otra forma serial. Es más, presenta la frase melódica que desea que constituya el elemento temático principal de la obra y, a partir de esta libre y subjetiva elección, busca las distintas formas seriales que contienen segmentos lineales que se adapten a la melodía que ha elegido. En resumen: ya no es que muestre una supremacía de las conexiones motivicas sobre la entidad de la serie como había hecho al presentar diversas técnicas anteriores (por ejemplo la del cruzamiento o el método de plegar); ahora simplemente está subordinando plena y conscientemente la técnica serial a su propia voluntad creativa. Hemos constatado que varios autores han interpretado estas prácticas desde una perspectiva envuelta en tintes espirituales -vinculada a la defensa vehemente de la serie como elemento unificador intangible, cuyos efectos están presentes aunque se escapen al discernimiento humano-, que impregnaron a varios compositores del primer periodo de la técnica dodecafónica. Nuestra conclusión es que el uso cada vez más permisivo en el mantenimiento de la integridad de la serie puede interpretarse como una táctica pedagógica de Krenek: al principio la obligatoriedad de mantener la entidad de la serie es estricta y deviene una norma sin fisuras. Paulatinamente se van introduciendo dispositivos procedimentales y nuevas reglas que flexibilizan esa exigencia inicial hasta el punto de permitir la no presentación de una forma serial en su forma completa y reconocible. A medida que el alumno va madurando en su proceso de aprendizaje, Krenek considera lícito ir liberándole de las estrictas limitaciones iniciales. Esta liberación además, resulta un componente necesario y fundamental tanto para la evolución del discente como para su completa formación en la técnica dodecafónica. Por este motivo, podemos deducir que se supone un grado de maduración progresiva que otorga al alumno la capacidad y la formación necesaria en ese punto de su aprendizaje, para poder llevar a término ese tipo de elecciones que, además, el alumno puede ver amparadas en la práctica ilustrativa que le ha proporcionado el Maestro. Más allá de la medida en que queramos valorar el tratamiento fungible de la serie presentado por Krenek en su tratado, convengamos que no sólo la serie en la técnica dodecafónica, sino todo material precompositivo desempeña un papel en el sistema como soporte de presencia excusable y extingible.

Este ensalzamiento de la confianza en la intuición artística se explica y justifica especialmente en estos contextos que ya no se hallan articulados por toda una serie de estrategias formales que venían dadas convencionalmente por la tonalidad. A pesar de que Seeger no abandona su idea primigenia del neuma como contorno melódico más allá de una interválica concreta, la transformación a la que someterá los neumas a través de las conversiones, las modulaciones y especialmente, a través de la técnica del continuante, hacen francamente difícil seguir teniendo en mente el aspecto intuitivo de los neumas. Éste es el gran problema de realización práctica de un tratado técnico que no renuncia a abandonar el elemento inasible, intuitivo, en definitiva, no racionalizable de la música: la filosofía de equilibrio entre binomios de Seeger, tan característica de este autor y que a su vez se resiste tenazmente al intentar llevar determinados aspectos a la práctica. Con todo, cuanto más se adentra en cuestiones de tipo técnico menos cabida tiene el aspecto intuitivo y en consecuencia, poca o ninguna referencia hace a él. No estamos aquí para debatir cuestiones filosóficas o estéticas, aunque sí nos vemos obligados –dada la relevante presencia que el elemento intuitivo ha demostrado tener en las exposiciones de Krenek y Seeger- a apuntar una breve reflexión sobre su incidencia en una exposición de carácter técnico como la que aquí nos ocupa. Lo difícil no es aceptar el hecho en sí, es decir, la existencia de una parte inaprensible, no racional (en el sentido de intuitiva) en el desarrollo de cualquier actividad artística; lo verdaderamente comprometido es cómo encajar esta realidad en una exposición teórica de carácter sistemático; y aún más, plantearse hasta qué punto es posible acoplarla más allá de cómo Seeger lo hizo, o sea, como pura alusión o referencia siempre presente pero indescriptible, inaccesible.

Hemos deducido que en el dodecafonismo llamémosle clásico (o al menos en el que presenta Krenek en su tratado), la forma (entre otros factores) sigue vinculada a la tradición y no hay, además, una voluntad por parte del compositor de ir en contra de ello, a pesar de ser un elemento puramente tonal. Se lucha contra la melodía y la armonía tonales e incluso contra el ritmo (aunque en menor medida ya que en contra de lo que pudiera parecer, el primer atonalismo libre fue más heterodoxo que el dodecafonismo en este aspecto), pero formalmente, no hay ninguna intención de transgresión a pesar de que fueron estructuras surgidas del sistema tonal. Precisamente el marco de esas estructuras convencionales otorgaba un vínculo para la conexión y

reconocimiento auditivo cuando las relaciones interválicas y armónicas ya se habían perdido. Este sentirse herederos de la dilatada tradición occidental es un común denominador entre las primeras generaciones de dodecafonistas –de hecho, generaciones posteriores de serialistas arremetieron contra ellos precisamente por esta vinculación explícita con la tradición. En base a esta evolución posterior hacia lo que se dio en llamar serialismo integral, podemos afirmar que más allá del planteamiento dodecafónico krenekiano que ha sido objeto de nuestro estudio, la técnica dodecafónica devino un mecanismo compositivo de vastas consecuencias por lo que a la expansión del concepto serial se refiere, que pronto se alejó del que había sido su objetivo primigenio: establecer un método que permitiera sistematizar la escritura musical en un lenguaje atonal.

Por todo ello podemos decir que en su aplicación práctica de la técnica, Krenek se revela como el autor que en mayor medida abraza o mantiene principios tonales. Todas las repeticiones fruto de peculiaridades de la serie que han sido puntualmente analizadas atentan contra el principio de no-reiteración de los inicios atonales. El dodecafonismo como culminación de una primera etapa de experimentación en la atonalidad libre, resultaba ser un medio para volver a buscar sonoridades y recursos familiares (es decir, tonales). Su planteamiento únicamente parte de una ordenación de las alturas que viene dada por la serie pero que se somete a todos los efectos, al planteamiento dialéctico-narrativo de la tonalidad; empezando por el intento de conexión entre elementos motivicos hasta la estructuración formal a mayor escala (y un discurso tensional en base a la valoración tradicional de los conceptos de consonancia y disonancia). De hecho, el viraje que se efectúa entre serie-elementos motivicos (al principio parece otorgar un lugar más destacado a la primera y progresivamente es la organización motivica la que llega a desfigurar la presencia de la serie), nos permite concluir que desde este punto de vista, finalmente triunfa el principio tonal sobre el atonal (siempre, claro está, que asociemos las relaciones motivicas con el dispositivo tonal, y la serie con la táctica que va a proporcionarnos un discurso atonal; o que al menos inicialmente, aparece como un intento por organizar la atonalidad). La evolución ulterior de este procedimiento compositivo corrobora que el uso de la técnica dodecafónica no excluye por sí misma la existencia de pseudo-centros tonales; de hecho, en el capítulo anterior hemos señalado numerosos análisis realizados a obras

dodecafónicas de este periodo que confirman la capciosa vinculación entre dodecafonía y tonalidad.

Curiosamente la técnica dodecafónica, la que en su momento recibió los más enfurecidos ataques y a la que se le inculpaba, entre otras cosas, de anular el margen de libertad creativa del compositor, se revela como el procedimiento técnico que menos restricciones explícitas impone al usuario (de los tres aquí presentados). De entrada, no hay un condicionamiento en firme a la hora de construir la serie dodecafónica y después, la libertad en el uso de este material precompositivo es tal, que ya nadie duda que permite filtraciones tonales en la medida que el compositor lo desee. El propio Krenek enfatiza el papel fundamental del instinto en las elecciones compositivas en diversos estadios del proceso creativo. Insistimos: un rasgo de la ideología romántica decimonónica que persiste en el siglo XX, entronizando así la individualidad del artista y favoreciendo la diversidad estilística que caracterizó al siglo pasado.

Al introducir el término centralidad, Seeger se posiciona claramente en el panorama de la primera mitad del siglo XX. Aunque múltiples estudios han demostrado que muchos compositores del siglo XX buscaron nuevas maneras de establecer la idea de orden alrededor de un núcleo o centro, fueron pocos los que, asentados en tácticas vanguardistas que se pretendían encajar bajo etiquetas como experimentalistas, dodecafonistas, atonalistas, serialistas, ..., utilizaron (o mejor, se atrevieron a utilizar sin temor a ser tachados de reaccionarios) esta terminología para acuñar sus intenciones técnico-artísticas. El caso de Seeger constituye un ejemplo de que el adoptar un posicionamiento en primera línea de vanguardia no llevaba implícito renunciar a conceptos como la centralidad, atribuidos unilateralmente a la tonalidad por determinadas corrientes atonales de principios de siglo XX. Esta circunstancia bien podría explicarse porque el contexto geográfico y cultural de Seeger se hallaba alejado del núcleo de las corrientes atonales europeas del momento (en el círculo vienés, ideológicamente la atonalidad no era compatible con la centralidad –conceptualmente, la primera implicaba la anulación de la segunda).

El destacado papel que Seeger otorga al registro resulta tan fundamental como revelador: por un lado ha dado pie a una teoría del contorno cuya trascendencia sigue investigándose como ya hemos apuntado; por otro, genera un punto de reflexión al dejar al descubierto la simplificación de una realidad plural como eje procedimental de una de las teorías analíticas que más impacto ha tenido en el siglo pasado;¹ pero además –y esto nos atañe directamente por lo que a nuestro estudio se refiere– al perfilar líneas melódicas con una considerable amplitud de registro, con grandes saltos, y convenientemente articuladas mediante silencios, Seeger se sitúa en el punto más próximo a la consecución de un contrapunto que en verdad eluda prácticamente el componente armónico. Estos mecanismos para entorpecer la percepción armónica, para esquivar los encuentros interválicos simultáneos resultan la única vía útil para aproximarse a la utopía de las primeras corrientes atonales: negar la existencia del concepto armónico en un contexto polifónico.

Como hemos argumentado en su momento, fue necesario que la armonía se saturara –tras focalizar la atención del compositor del ochocientos– para que tuviera lugar un nuevo renacimiento de la línea, para que la melodía recuperara su dimensión musical primigenia. Apuntando pues en este sentido, la polifonía debía volver a ser el resultado ocasional del movimiento de las distintas voces. Sin embargo, ¿quién podía borrar un pasado cultural de varias centurias?. Fue por tanto un objetivo utópico: volver a una polifonía en la que no hay un tratamiento acórdico como en la tonalidad. En realidad, sus oídos educados en una larga tradición tonal les obligaron a censurar un tratamiento en base a encuentros ocasionales en vertical, puesto que cuando estos encuentros ocasionales coincidían con algún complejo acórdico clasificado, condicionaban fuertemente el discurso musical, reorientándolo tonalmente. Si lo que se quería era huir de esos puntos de familiaridad tonal, había que adoptar una postura activa evitándolos, y definitivamente, el compositor no podía permitirse una polifonía fruto del resultado ocasional del movimiento de las distintas voces.

¹ “Pitch-class set theory”. Ver nuestros comentarios al respecto en el capítulo III.1.2.

La intención de oponer los términos contrapunto y armonía es una postura típica del docente decimonónico pues objetivamente, armonía y contrapunto no son términos opuestos sino más bien complementarios y, en definitiva, contrastantes; porque si el concepto contrapuntístico es prácticamente inseparable de la música misma, a su vez es cierto también que por motivos culturales pero también físico-acústicos, para nuestros oídos el elemento contrapuntístico es indisociable de la armonía. No existe música contrapuntística sin la intervención del elemento armónico. Si hay polifonía, habrá audición en vertical. Será más o menos explícita, pero el oído buscará sus relaciones y las interconectará. Así pues, al hablar de música contrapuntística se hace referencia a que es este elemento el que predomina pero no debe presuponerse que no hay armonía en esa música.

Estamos de acuerdo pues, que aunque se eviten densas texturas polifónicas, en cuanto aparece una textura a tres o cuatro voces, ya se hace necesario un verdadero tratamiento de los complejos verticales. Hemos constatado en el caso de Falk –único autor que se enfrenta a texturas homofónicas a cuatro voces- que en ese tratamiento se observa una clara deuda con los procedimientos tradicionales de movimiento y conducción de las voces. Puesto que son las texturas a cuatro voces y de carácter homofónico las que favorecen una percepción armónica irremisiblemente condenada a que filtre asociaciones tonales, nos parece acertado deducir que un discurso contrapuntístico efectivo puede desarrollarse en su nivel óptimo únicamente a dos y a tres voces (y aún así, velando por la individualidad de las partes por medio de los recursos ya mencionados; a saber: variedad rítmica entre las líneas melódicas, caracterizadas asimismo por la amplitud de registro, grandes saltos y articuladas mediante silencios de manera que eviten en la medida de lo posible la concurrencia vertical frecuente). Es en estas texturas donde un lenguaje no tonal puede mantener de manera más efectiva sus preceptos (de manera genérica, evitar cualquier atisbo de tonalidad y, básicamente, eludir la conformación de complejos verticales), al mismo tiempo que las líneas melódicas se desenvuelven de manera fluida, independiente, clara y a su vez, generan con mayor frecuencia los giros más típicamente atonales (la interválica preferente ya apuntada). Y decimos con una mayor frecuencia porque como se ha podido ver en nuestra exposición analítica, el incremento del número de partes

conlleve, tanto en el contrapunto escolástico² como en el atonal (Falk), una ampliación cualitativa y/o cuantitativamente menos restrictiva de las normas. Esta relajación afecta, en primer lugar, a la constitución de las líneas individuales que, por decirlo de una manera redundante pero muy gráfica, pasan a ser menos individuales en texturas superiores a tres voces.

Cuestiones de fondo como la que acabamos de apuntar nos inducen a pensar en el concepto de contrapunto en abstracto, como ciencia despojada de cualquier afiliación a una estilística concreta. En estos argumentos se basan aquellos maestros que defienden el estudio del contrapunto de especies para la adquisición de técnica en la conducción de las voces: como un recurso pedagógico, un medio que se encamina al conocimiento de esta ciencia en estilos musicales específicos pues la aplicación del contrapunto a las diferentes corrientes estilísticas que han tenido lugar en nuestra cultura supone la materialización física de esta ciencia en el objeto artístico y es una parte indispensable en la formación del compositor. Todo ello trascenderá en la figura del artista creador con el hallazgo de nuevas posibilidades cuyos usos personales ampliarán las aplicaciones y la significación del contrapunto.

El resurgimiento del contrapunto junto a las corrientes antitoniales (pues bien podrían haberse llamado así), ampliamente debatido y analizado a lo largo de todo este estudio, fue sobre todo, una cuestión de necesidad: las técnicas contrapuntísticas constituyeron el soporte procedimental para dotar de unidad a la música desprovista de los mecanismos tonales. Al realizar el análisis del tratado de Falk, señalábamos el hecho de que se sirviera metafóricamente de la imagen de un cliché fotográfico para ejemplificar su forma contrapuntística y lo hemos vinculado de manera casi anecdótica a una explicación similar por parte de Schoenberg, en la que también se servía de la metáfora de un filme para transmitirnos su concepción de forma generada a partir del contrapunto. Allí ya quedaba claro que mientras Schoenberg enfatiza la linealidad, Falk

² Veíamos en el capítulo III.3, al presentar el estudio del contrapunto a más de cuatro voces, como algunos autores opinan que son tantas las licencias que se toman a cinco, seis, siete u ocho voces que carece de sentido hablar ya de un contrapunto severo sujeto a las reglas escolásticas.

responde a una realidad irrefutable: en un contexto polifónico existe necesariamente una resultante sonora en vertical.

Los dodecafonistas (con Schoenberg a la cabeza) evadieron pronunciarse de manera explícita sobre las conformaciones acórdicas generadas en su discurso. La serie no dejaba de ser un componente lineal y lo cierto es que tanto al desplegarlo en vertical como al superponer diferentes formas seriales se atentaba contra su propia naturaleza primigenia. Pero es que por mucho que se quisiera anteponer el concepto lineal en la composición post-tonal, el concepto vertical viene implícito con la polifonía. No estipular teóricamente una normativa para el tratamiento armónico, no quiere decir que no exista tal tratamiento desde el punto de vista práctico -puesto que está claro que realmente hay armonía. Este equívoco cabe interpretarlo como una prueba más del rechazo a la música del romanticismo: puesto que la música del novecientos muestra una amplia expansión y predominio del componente armónico, los primeros movimientos atonales aspiran a un contrapunto libre de vínculos verticales. Si lo que se pretende es neutralizar el componente armónico mismo, nos estamos enfrentando a una verdadera quimera, a un imposible para el oído educado en la tradición occidental, pues en el concepto mismo de polifonía –más de una voz en la textura- se halla de manera inseparable el de armonía. Es más, aún en la línea melódica individual, nuestro oído tiende a configurar toda una serie de conexiones en vertical (en parte por las mismas propiedades físicas del sonido); pues el espacio musical no es un espacio lineal y sus relaciones no pueden simplificarse a un único plano, ni siquiera reducirse a una bidimensionalidad.

Por contraste, Falk se enfrenta abiertamente a esta realidad –la armonía- y si bien no estipula una nueva teoría armónica, su enfoque parte de que puesto que existe una resultante armónica, nuestra opción es fundamentarla en la premisa básica del sistema: invertir, enmascarar, evitar a toda costa cualquier complejo armónico que el oído pueda vincular a algún acorde funcional de la tradición tonal. Desde el punto de vista del tratamiento armónico, la inteligencia de Seeger capta nuevamente nuestra atención porque aún sin renunciar a su prelación melódica y al contrapunto como máxima textural para los idiomas no tonales, en su tratado manifiesta explícitamente la

necesidad de regular una armonía no tonal. A pesar de que en base al interés fundamental por la línea, en principio se tendiera a entender los contextos polifónicos como subproductos de la confluencia de dos o más líneas, pronto habría que reconocer que esas simultaneidades verticales deben someterse a algún tipo de control compositivo. Aunque en su manual práctico de contrapunto Seeger no desarrolla un método para llevar a cabo este control, sí expone desde un punto de vista teórico esta necesidad, apuntando, entre otras cosas, que en el nuevo sistema armónico el parámetro ritmo deberá tener la misma importancia que la altura (único factor al que atiende el sistema armónico tradicional). En el furor del momento, en el que conceptos como armonía o centralidad se vinculaban unilateral y desatinadamente a tonalidad, Seeger no muestra esta ofuscación o error que atribuimos especialmente a sus colegas europeos. Quizá sea precisamente por eso, por la distancia de una tradición cultural cuyo influjo no pesaba en el mismo grado ni en la misma forma, y en consecuencia, su intención – menos centrada en la tradición occidental, o sea, en contravenirla- aspirara a alcanzar algún paradigma de contratradición americana (aunque inevitablemente bebiera en las fuentes ineludibles de la tradición centroeuropea, ésta servía como punto de referencia para una nueva realización y no para una continuación).

Al decir NO a los conceptos de armonía y de centralidad, hay que tener en cuenta que se está renunciando a parámetros organizativos plenamente adscritos a nuestra cultura musical occidental. Si hay que contravenir el sistema tonal, habrá que regular nuevas fórmulas armónicas y de centralidad, pero simplemente negando la existencia de los parámetros se incurre en un peligro (aparte del obvio empobrecimiento que supondría la exclusión de un componente técnico-constructivo de nuestro arte): que la resultante sonora evidencie que se expresan en el discurso musical más allá de la voluntad del compositor, que ha preferido mirar a otro lado confiando en que el método compositivo -que no regula estas cuestiones- conducirá automáticamente a un tipo de discurso musical de determinadas características, cuando en realidad, la falta de regulación puede acarrear precisamente el efecto contrario al deseado.

Si, como hemos apuntado en el capítulo III, acotamos el concepto de tonalidad considerándola como un sistema sustentado sobre una normativa explícita y excluyente,

el sistema tonal se transgrede al no someternos a cualquier aspecto de tal normativa y por tanto, no es ni necesario ni razonable llegar al punto extremo de negar la existencia de determinados parámetros organizativos del lenguaje musical, pues si bien es cierto que muchos persistieron, como hemos comprobado, en algunos casos se evadió la existencia de otros: aquí hemos apuntado de manera especial la armonía y la centralidad.

No cabe duda que en conexión con estas tendencias -auge de la linealidad y el contrapunto, negación del componente armónico- hallamos otro de los rasgos que han caracterizado el siglo XX: la recuperación de la melodía en la música occidental. Tras muchos siglos de composición polifónica que ha definido nuestra cultura musical occidental, el siglo XX fue testigo del renacimiento de la composición monódica. Al apostar por este tipo de composición en fechas tan tempranas, Seeger augura una de las tendencias texturales significativas del pasado siglo XX y que se constata evidente en la composición a partir de 1970. Instamos, pues, a la restitución del estudio de la melodía como componente medular e ineludible en el estudio del contrapunto. Lo es, por ejemplo, en el estudio del contrapunto armónico-tonal donde las sonatas y suites a solo de J. S. Bach resultan ejemplos fundamentales para el estudio aquí apuntado, y deberá serlo también en el estudio de la técnica compositiva en lenguajes atonales.

Un elemento que diferencia los tres textos estudiados de los tratados de contrapunto convencionales por lo que al planteamiento didáctico se refiere, es que incluyen otros elementos constitutivos de la música además del contrapunto, como son la forma, la melodía, la instrumentación, etc.; por tanto, presentan una visión más global de la enseñanza de la composición y no tan segmentada como la pedagogía decimonónica. Aunque no suficientemente relevantes, las alusiones a diferentes aspectos musicales como el timbre, la instrumentación o la dinámica pueden considerarse un síntoma de la importante expansión que estos parámetros experimentaron a lo largo del siglo pasado. En especial, las inquietudes que Seeger muestra en “TENM” le configuran como un visionario, por ejemplo de los avances en cuanto a la ampliación del campo sonoro en conjunción con los de la tecnología e informática musical (recordemos que sus estudios musicológicos le impulsan a inventar

un mecanismo de notación gráfica para músicas cuyos sonidos no pueden enmarcarse en una afinación temperada y que no contemple las diferencias entre intervalos menores al semitono),³ pero también de algunas de las corrientes de mayor impronta hacia la segunda mitad del siglo como el serialismo integral.

Ciertamente, lo que varias generaciones posteriores apuntaron a través de la aplicación del concepto de serie a otros parámetros musicales aparte de a la altura, era a una forma de graduar, de crear escalas para el timbre, la dinámica, etc.; o sea, una manera de buscar mecanismos de medición para estos otros parámetros, lo cual no es otra cosa que lo que Seeger predica en los años 20. Las dificultades para llevar a término esta empresa nos dejan sin embargo con una importante reflexión e investigación en especial sobre uno de ellos: el parámetro ritmo. Porque, aunque a medida que avance el siglo se observe cómo parámetros como el ritmo, la textura, el timbre, el registro, la dinámica, en definitiva, los que en la música tonal ocuparon un lugar secundario frente a la altura, van adquiriendo cada vez un papel más destacado y fundamental a la hora de articular el discurso musical, lo cierto es que no constatamos una exposición teórica que presente de manera sistemática de qué manera se puede ver ampliado el tratamiento técnico de estos aspectos musicales, sino que se trata de una afirmación fundamentada en la observación y el análisis de la música del momento histórico, cuyo tratamiento en estos aspectos se suponía intuitivo, tácito e incluso individualizado. Finalmente, no era otra cosa que la respuesta a una necesidad: buscar mecanismos de cohesión y comprensión.

La conexión de Seeger con el movimiento vanguardista de la música europea tras la II Guerra Mundial –comúnmente interpretado como evolución de las doctrinas de Schoenberg, o incluso más concretamente, cognadas a Webern-, nos devuelve a una de las reflexiones que apuntábamos en el prólogo de este trabajo: se está sugiriendo que tal vez se hubiera podido llegar al mismo punto (o a uno similar) por otra vía; aunque finalmente las elecciones de los compositores americanos por un lado, y la influencia de

³ Sobre el aspecto de la notación gráfica, al que Seeger alude en varios apéndices de su tratado no hemos profundizado aquí porque forma parte de los estudios musicológicos de Seeger y por tanto, escapa al ámbito de nuestro trabajo.

los sucesos históricos en los intereses artísticos por otro, no encauzaron la evolución musical americana en la pretendida contradicción a la que Seeger aspiraba. De alguna manera la ilusión reflejada en “TENM” se vio diluida entre los efectos de la llamada Gran Depresión y los de la ola emigratoria de artistas europeos según hemos detallado en el capítulo II.

Precisamente por la importancia que los parámetros secundarios adoptaron en los lenguajes no tonales y a pesar de que (exceptuando el caso ya argumentado de Seeger) los tratados que hemos estudiado evidencian una atención casi en exclusiva por el parámetro altura, consideramos que una exposición teórico-técnica que se sumergiera en la tarea de establecer unas bases para la composición en un lenguaje no tonal, debería contemplar un trabajo específico sobre el ritmo en la dirección que hemos visto apuntada en el tratado de Seeger -o sea, trabajo sobre polirritmos, acentuación y métrica cruzadas-, ya que no se ha vislumbrado una exposición sistemática sobre este aspecto. Probablemente haya influido en ello, la dificultad de carácter refractario que presenta un intento de esta envergadura que, además, se ve agravado por otro aspecto no menor; el problema de la complejidad rítmica apunta no sólo a la percepción auditiva sino que también va de la mano de otro conflicto: el de la notación musical. Estas reflexiones aquí apuntadas merecen un estudio aparte tan profundo como necesario.

Las prácticas pedagógicas actuales deberían ampliar sus contenidos incluyendo la nueva perspectiva que incorporó a nuestra cultura el siglo XX. En la formación del discente jugará un papel tan importante el tratado como el conocimiento de la música escrita en los diferentes períodos de la historia. Dicho conocimiento se fundamentará en un ejercicio solvente de la audición relativa y en un profundo análisis de las partituras correspondientes, y esto lleva implícito atender a la comprensión de los más variados estilos musicales.

La tonalidad, como todo sistema compositivo, no es un fin sino solamente un medio, una herramienta para ordenar y dar coherencia a un objeto musical. Cualquier

teorización sobre un sistema compositivo es compleja, entre otros muchos factores porque se constata en los compositores de cualquier época histórica una tendencia humana –puesto que es la que impulsa a la evolución- por transgredir el sistema, por experimentar en sus áreas limítrofes y finalmente, por superarlo. Desde esta perspectiva, la atonalidad debe entenderse como una resultante de este proceso. La negatividad inherente tanto a su terminología –como se ha debatido en el capítulo III- como a su ideología –por cuanto parte de una voluntad explícita de contrariar el sistema tonal-, no puede relegar la atonalidad al lugar de mera desviación histórica sino todo lo contrario, cabe entenderlo como movimiento artístico cuya impronta ha conformado de manera definitiva el curso de nuestra historia de la música. La atonalidad, pues, ni sustituyó ni suprimió la tonalidad sino que vino a enriquecer de una manera extraordinaria la ya dilatada tradición de la música occidental. Pues tonal y atonal no son dos alternativas únicas y excluyentes sino que la música puede nacer y desarrollarse en base a muchas más posibilidades aunque participen en mayor o menor grado del concepto, o mejor, de la ideología de esta dicotomía que sin duda, ha dejado huella en nuestra cultura.

La evolución no deja indemnes los conceptos que sin embargo, siguen teniendo aplicación y vigencia a pesar de que a día de hoy la práctica de la tonalidad como sistema compositivo por parte de un compositor, nada tendrá que ver con la tonalidad clásica como estilo histórico. Y ello se debe precisamente a que lejos de cualquier tipo de uniformidad, la diversidad estilística germinada en el siglo pasado y heredada por el nuestro, define y constata la experiencia iniciada a principios del siglo XX con las primeras corrientes atonales. En consecuencia, dicha diversidad estilística aflora de tendencias evolutivas en ambas direcciones que están inextricablemente unidas pues tonalidad y atonalidad han entretejido sus influencias mutuas a lo largo de su coexistencia. Uno de los corolarios que ha acarreado la constatación de esta evolución consiste en considerar un lenguaje musical dado, únicamente como una opción compositiva en un amplio y rico panorama expresivo.

En el capítulo dos abordábamos una comparativa entre los autores de los tres tratados objeto de nuestro estudio, sobre todo de sus perfiles personales y profesionales pero también nos adentrábamos desde el punto de vista docente, en las diferencias que desde una primera toma de contacto podían advertirse en sus tratados y en las especulaciones teóricas que estos tres autores han dejado constancia. Decíamos tanto en el mencionado capítulo como en el prólogo de nuestro trabajo, que estos tratados constituyen un testimonio de que hubo una necesidad por establecer vínculos entre una teoría –vinculada a una tradición centenaria- y una práctica musical en constante evolución entre las cuales se abría una escisión cada vez mayor. Mientras que Falk y Krenek pretenden que su tratado sea un complemento a los métodos tradicionales, la aspiración última de Seeger era que su tratado fuera un primer paso en la consecución de un sistema que sirviera para interpretar y estudiar la composición de la música europea tanto de principios del siglo XX como la anterior, así como también para las músicas no europeas. Creemos que este dato puede conectarse con el hecho de que mientras que los tratados de Falk y Krenek se muestran como un todo cerrado, el de Seeger quiere abarcar aspectos de tanta amplitud que aunque su objetivo sea más ambicioso, el resultado final es más un proyecto a completar que una disertación rematada conclusa en sí misma; lo que queremos decir es que su objetivo ideal se muestra en el tratado a costa de menoscabar una presentación sistemática de fácil acceso y aplicación para la docencia. No resulta difícil conectar esta característica con la aspiración de un joven compositor norteamericano que deseaba proyectar alguna forma de tradición americana influenciada pero no determinada por la tradición europea y en conexión, por supuesto, con la música popular, indígena de su país. Las circunstancias personales y profesionales de Seeger –que como hemos visto, lo impulsaron a otros campos de la investigación musicológica- hicieron que el propio autor no diera una continuidad a este proyecto.

Finalmente, concluimos que estos tres autores afrontan un reto único entre los teóricos de su época: formular un tratado destinado a la enseñanza de la composición en lenguajes no tonales. Lo que les impulsa a abordar este reto son razones éticas -fruto de su compromiso con la composición de vanguardia y con la docencia- que confluyen en la ambición intelectual de conocerse a sí mismos y explicar los fenómenos artísticos que les rodean. No hay que olvidar, que toda exposición teórica no aspira a explicar una

realidad tan rica y múltiple como imposible de una sistematización exhaustiva. Aunque las teorías no pretendan –ni puedan- explicarlo todo sobre un fenómeno, son el único medio que tenemos para acercarnos a la comprensión de esa realidad tan rica como múltiple. Su importancia no reside tanto en su exhaustividad –o en su porción de verdad- como en su capacidad para abrir la mente, en su facultad heurística y en sus efectos o consecuencias de cara a la comprensión y a la acción futuras; en definitiva, como fuente potencial de innovación, progreso, o simplemente, evolución.

* * * * *

Debido a la inevitable exhaustividad de este texto final -culminación de un trabajo de esta naturaleza-, y con el propósito de ordenar una síntesis de nuestras conclusiones, señalamos la puntualización de las tesis más significativas de nuestro estudio.

- 1) Las primeras corrientes estilísticas que atentaron contra la tonalidad no atendieron por igual a los diferentes elementos constituyentes de la técnica musical sino que se centraron en la transgresión del parámetro altura obviando, al menos en primera instancia, el resto de parámetros musicales. Esa transgresión se llevó a cabo con la interválica, haciendo un uso inverso al de la práctica tradicional. Los intervalos preferentes en la Nueva Música fueron la segunda menor, la séptima mayor y la novena menor. El tritono debe considerarse un intervalo relevante en esta música, aunque no fundamental por su importante vinculación con la música del novecientos. El intervalo de octava es el gran proscrito en los primeros movimientos atonales: la no duplicación a la octava es una constante en la propuesta pedagógica de estos tres autores.
- 2) Un rasgo distintivo de la composición del siglo XX son las líneas melódicas con importantes saltos y en las que predominan intervalos de séptima y novena, sin duda, uno de los pocos puntos comunes que pueden otorgarse a un siglo tan

lleno de variedad estilística. Y no sólo en las líneas melódicas: lejos de una equiparación interválica, el siglo XX ha dejado constancia de un uso preferente y exhaustivo de estos intervalos y de sus relaciones tanto verticales como horizontales que confieren un cierto tipo de “proximidad estilística” a un siglo tan variado como ecléctico, lo que en cualquier caso constituye un punto de encuentro entre la profusión de estilos individuales que presenta.

- 3) El siglo XX fue testigo de la recuperación de la composición monódica en la música occidental. Al apostar por este tipo de composición en fechas tan tempranas, Seeger augura una de las tendencias texturales significativas del pasado siglo XX.
- 4) Tanto el concepto de armonía como el de centralidad se vincularon unilateralmente a la tonalidad y en consecuencia, hemos podido constatar que con este error se soslayó su presencia en el conjunto de la formulación teórica de las primeras corrientes antitoniales. Esto significa que prescindir de los conceptos de armonía o centralidad supone renunciar a parámetros organizativos plenamente adscritos a nuestra cultura musical occidental. Así se evidencia, que además del obvio empobrecimiento que supondría la exclusión de un componente técnico-constructivo de nuestro arte, la falta de regulación de una teoría armónica puede acarrear precisamente el efecto contrario al deseado, es decir, una resultante sonora que -más allá de la voluntad del compositor-, deje patente tanto armonía como centralidad en el discurso musical.
- 5) Seeger se revela un músico-investigador fuera de lo corriente en su contexto histórico y un pionero que se anticipa varias décadas a algunas de las innovaciones más radicales del arte musical. Entre otras: la notación gráfica y algunos avances en cuanto a la ampliación del campo sonoro en conjunción con los de la tecnología e informática musical; el serialismo integral o el contrapunto de masas. Conviene destacar también el carácter innovador en su tratamiento rítmico que lo distingue de manera substancial de sus contemporáneos, así como el relevante papel que otorga al registro.

- 6) A diferencia de Krenek y Falk, Seeger no sucumbe a la utopía de equiparación de las alturas y el fin de la distinción del par consonancia-disonancia. El error de los dodecafonistas fue asumir que la tonalidad había muerto, pero Seeger adopta una postura más realista porque mantiene que pasará mucho tiempo antes de que quede inerte tan potente conformador de la música occidental durante siglos. Vinculado al intento de desjerarquización de las alturas hallamos el rechazo al recurso de la repetición que junto con otras “prescripciones” del primer periodo atonal, evidencian la reacción fóbica a la tonalidad como la verdadera esencia del movimiento.
- 7) La atonalidad no supuso una ruptura con los principios tonales tradicionales sino simplemente su evolución. Hemos verificado que las propuestas de Falk, Krenek y Seeger muestran una clara deuda y están fuertemente vinculadas a la tradición. Por tanto, la atonalidad ni sustituyó ni suprimió a la tonalidad sino que enriqueció de una extraordinaria manera la ya dilatada tradición de la música occidental.
- 8) Como reacción al periodo anterior, se observa una reinterpretación de las formas tradicionales y una mirada al pasado remoto (Edad Media y Renacimiento), recuperando algunos recursos técnicos poco o nada explotados durante los siglos XVIII y XIX: las imitaciones en sus formas más elaboradas y transformadas (retrogradación, inversión, aumentaciones y disminuciones complejas), un ductus melódico liberado de la cuadratura del compás y en afinidad con las melodías gregorianas, una tendencia a la complejidad rítmico-métrica, o el gusto por estructuras formales arcaicas, constituyen ejemplos de ello. Paradójicamente, aunque se articulan procedimientos para evitar repeticiones de alturas, diseños melódicos, rítmicos, etc., se verifica sin embargo el poderoso e incontestable papel de la repetición en la definición de estructuras formales.
- 9) En el contexto no tonal, constatamos el ensalzamiento de la confianza en la intuición artística demostrando ingenuamente una fe en las capacidades perceptivas humanas como si alcanzasen así un orden y su comprensión. Se trataba de conseguir un efecto de cohesión que hasta entonces venía garantizado por la convención tonal. En definitiva, se trata de un rasgo de la ideología

romántica decimonónica que persiste en el siglo XX, entronizando así la individualidad del artista y favoreciendo la diversidad estilística que caracterizó al siglo pasado.

- 10) Los resultados prácticos de la técnica dodecafónica fueron tan numerosos y variados como los compositores que aplicaron este recurso técnico. Como tal, devino un mecanismo compositivo de vastas consecuencias en base a la evolución del concepto serial, que poco o nada podían pronosticar sus fundadores. Aunque el objetivo inicial de la serie fuera articular una herramienta que permitiera sistematizar la escritura musical en un lenguaje atonal, pronto se alejó de este objetivo primigenio y sufrió una extraordinaria evolución y transformación del concepto mismo de serie que, trasladado a otros contextos y a otras funciones, tuvo extraordinarias consecuencias y dejó una huella indeleble en el panorama de la composición musical de todo el siglo XX.
- 11) El resurgimiento del contrapunto fue sobre todo, una cuestión de necesidad: las técnicas contrapuntísticas constituyeron el soporte procedimental para dotar de unidad a la música desprovista de los mecanismos tonales. Acorazados en el contrapunto como máxima textural para los idiomas no tonales, se desatendió el factor vertical dando entrada de este modo, a discursos que llamaremos “heterogéneos” y, en el mejor de los casos, justificados desde la idiosincrasia de un lenguaje individualista.
- 12) Los tres tratados analizados, muestran además del contrapunto, a diferentes aspectos musicales como el timbre, la instrumentación o la dinámica que constituyen un síntoma de la importante expansión que estos parámetros experimentaron a lo largo del siglo pasado. Con ello ponen de relieve un planteamiento didáctico que presenta una visión más global de la enseñanza de la composición y no tan segmentada como la pedagogía decimonónica.
- 13) Se ha constatado una desatención a las progresiones que se forman desde un intervalo armónico al siguiente, que contrasta con la esmerada atención que en los textos de contrapunto tonal tradicional se presta a este tipo de progresiones.

Falk es el único de los tres autores que, en cierto modo, atiende a los intervalos verticales que necesariamente se forman en cualquier textura polifónica.

- 14) Estos tres autores afrontan un reto único entre los teóricos de su época: formular un tratado destinado a la enseñanza de la composición en lenguajes no tonales. Mientras que los tratados de Falk y Krenek se muestran como un todo cerrado, el de Seeger quiere abarcar aspectos de tanta amplitud que aunque su objetivo sea más ambicioso, el resultado final es más un proyecto a completar que una disertación conclusa en sí misma, que muestra además un notable énfasis ideológico a costa de menoscabar una presentación sistemática de fácil acceso y aplicación para la docencia.
- 15) Del planteamiento didáctico estudiado se deduce que con el contrapunto no tonal no se instiga al alumno a componer las diferentes líneas de la textura simultáneamente sino que se parte de una línea melódica a la que van añadiendo una o dos voces. En este sentido se vuelve a la noción primigenia de contrapunto como superposición de líneas melódicas y se abandona el concepto decimonónico del contrapunto vinculado a la armonía.
- 16) El contrapunto mantiene su nivel óptimo en cuanto a equilibrio entre la individualidad e interdependencia de las voces, en texturas no superiores a tres voces. Ni Krenek ni Seeger contemplan en sus tratados un estudio a cuatro voces puesto que entonces la textura se espesa cediendo un mayor peso a la percepción armónica. Nuestro estudio ha ratificado el hecho de que la atención puesta en el componente vertical es inversamente proporcional a la atención prestada al componente horizontal.
- 17) El contrapunto, en lo que representa de manera esencial, es decir, como técnica de conducción de las líneas melódicas, se revela como ciencia despojada de cualquier afiliación a una estilística concreta. El estudio de la melodía se ha revelado como componente medular e ineludible en el estudio del contrapunto.
- 18) Con su propuesta de contrapunto de especies Seeger demuestra su firme convicción de que la transgresión del sistema tradicional se sostiene

fundamentalmente en base al parámetro ritmo y no solamente realizando una inversión en la valoración de las alturas. En este aspecto podemos decir que la propuesta didáctica de Seeger es única en el panorama de la teoría musical de principios del siglo XX.

19) Una exposición teórico-técnica que se sumergiera en la tarea de establecer unas bases para la composición en un lenguaje no tonal, debería contemplar un trabajo específico sobre el ritmo en la línea apuntada por Seeger en su tratado, ya que no se ha vislumbrado una exposición sistemática sobre este aspecto.

Las prácticas pedagógicas actuales deberían ampliar sus contenidos incluyendo la nueva perspectiva que incorporó a nuestra cultura el siglo XX. En la formación del discente jugarán un papel fundamental y paralelo tanto el tratado teórico como el conocimiento práctico de la música escrita en los diferentes períodos de la historia. Dicho conocimiento se fundamentará en un ejercicio solvente de la audición relativa y en un profundo análisis de las partituras correspondientes, lo que lleva implícito atender a la comprensión de los más variados estilos musicales.

BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. (Fifth edition: Completely Revised by Nicolas Slonimsky). *Baker's biographical dictionary of musicians*, New York : G. Schirmer, 1958

AA. VV. *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Torino : Ristampa-Unione Tipografice-Editrice Torinese, 1999

AA. VV. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allegemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, Kassel : Bärenreiter Metzler, 1989

AA. VV. *Gran Enciclopèdia de la Música (volumen III)*, Barcelona : Enciclopèdia Catalana, 2000

AA.VV. *Aspects of twentieth-century music*, New Jersey : Prentice-Hall, Inc., 1975.

ADORNO, Theodor W. *Reacción y progreso y otros ensayos musicales*, Barcelona : Tusquets Editor, 1970.

ADORNO, Theodor W. *Filosofía de la nueva música*, Madrid : Ediciones Akal, 2003

ALBERSHEIM, Gerhard. "The Esthetic Function of Intervals in Tonal and Atonal Music", *Butlletin of the American Musicological Society*, No. 8 (Oct., 1945); pp. 25-28

AULESTIA, Gotzon. *Técnicas compositivas del siglo XX*, Madrid : Editorial Alpuerto, 1998

BAKER, James M., BEACH, David W. & BERNARD, Jonathan W (eds.). *Music Theory in Concept and Practice*, Rochester : University of Rochester Press, 1997

BANFIELD, Stephen. "Elgar's Counterpoint. Three of a Kind", *The Musical Times*, Vol. 140, No. 1867. (Summer, 1999); pp. 29-37.

BARCE, Ramón. *Fronteras de la música*, Madrid : Real Musical, 1985

BARCE, Ramón. “Sobre Música, Política y Ética”, *SCHERZO* Núm. 77, Sección: Música degenerada. Madrid : Septiembre 1993; pp. 93-95.

BARKIN, Elaine. “Reviewed Work(s): *Serial Composition* by Reginald Smith Brindle”, *The Musical Quarterly*, Vol. 55. No 1 (Jan., 1969); pp. 125-131.

BAUER, Marion. “Darius Milhaud”, *The Musical Quarterly*, Vol. 28, No. 2. (Apr., 1942); pp. 139-159.

BAUER, Marion. *Twentieth Century Music: How it Developed, How to Listen To It*, New York : G. P. Putnam’s sons, 1947

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*, New York : Dover Publications, Inc., 1976

BLANQUER, Amando. *Técnica del contrapunto*, Madrid : Real Musical, 1991

BLANQUER, Amando. *Análisis de la forma musical*, Valencia : Ed. Piles, 1989

BLAUKOPF, Kurt. *Sociología de la música*, (traducción y prólogo de Ramón Barce), Madrid : Real Musical, 1988

BLOM, Eric (ed.) (third printing of fifth edition). *Grove’s dictionary of music and musicians (volume II)*, USA : St. Martin’s Press, 1959

BORROFF, Edith. *Music in Europe and the United States. A History*, New Jersey : Prentice-Hall, Inc., 1971.

BOWLES, Garrett. *Ernst Krenek: A Bio-Bibliography*, New York : Greenwood Press, 1989

BRINDLE, R. Smith. *La nova música (L’ avantguarda des de 1945)*, Barcelona : Antoni Bosch editor, 1979

BURKETT, Lyn Ellen Thornblad. *Tensile Involvement: Counterpoint and Compositional Pedagogy in the Work of Seeger, Hindemith, and Krenek*, Indiana : Ph. D. diss. (Philosophy degree dissertation), Indiana University, april 2001

BUSONI, Ferruccio. *Entwurf einer neuen ästhetik der tonkunst*, Frankfurt : Suhrkamp Verlag., 1974.

CALÉS OTERO, Francisco. *Apuntes para un curso de contrapunto severo*, Madrid : s.n., 1959

CALÉS OTERO, Francisco. “Ensayo sobre el contrapunto y la fuga. Su pedagogía y plan de estudios”, *Revista Música* N° 7 (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954); pp. 49-96.

CATALÁN, Teresa. *Sistemas compositivos temperados en el siglo XX*, Valencia : Institució Alfons el Magnànim, 2003

CATALÁN, Teresa. “El maestro como necesidad y como paradigma”, *Cuadernos de Veruela. Anuario de creación musical* N° 3, 1999; pp. 27-33.

CATALÁN, Teresa. “Problemas en la transmisión de la composición musical”, *Música y Educación* N° 68, Diciembre de 2006; pp. 21-32

CAZDEN, Norman. “The Systemic Reference of Musical Consonance Response”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 3, No. 2 (Dec. 1972); pp. 217-245

CHASE, Gilbert. “Charles Seeger and Latin America: A Personal Memoir”, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 1, No. 1. (Spring - Summer, 1980); pp. 3-5.

CHASE, Gilbert. “Review: An Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress (Review Essay and Reminiscence). Reviewed Work(s): *Studies in Musicology: 1935-1975* by Charles Seeger”, *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 11. (1979); pp. 138-144

CLARKE, Henry Leland. “The Abuse of the Semitone in Twelve-Tone Music”, *The Musical Quarterly*, Vol. 45, No. 3 (Jul. 1959); pp. 295-301

COPLAND, Aaron. “Music Since 1920”, *Modern Music* 5, N° 3 (March-April 1928); pp-16-20

COPLAND, Aaron. *The new music 1900-1960 (revised and enlarged edition)*, New York : W. W. Norton & Company Inc., 1968

CORDER, Frederick. "The Difficulties of Counterpoint", *Proceedings of the Musical Association, 40th Sess.* (1913 - 1914); pp. 1-13.

COTTÉ, Roger. *La musique maçonnique et ses musiciens*, Belgique : Ed. du Baucens (Collection Bibliothèque internationale d'études maçonniques), 1975

COWELL, Henry. *New Musical Resources*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996

COWELL, Henry (ed.). *American Composers on American Music: A Symposium*, New York : Frederick Ungar Publishing, 1962

CRAWFORD, Richard, LOTT, Allen R. & OJA, Carol J. (eds.). *A Celebration of American Music. Words and Music in Honor of H. Wiley Hitchcock*, Michigan : The University of Michigan Press, 1990

CUSCÓ, Joan y SOLER, Josep. *Tiempo y Música*, Barcelona : Boileau, 1999

DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona : Editorial Gedisa, 1997

DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*, Barcelona : Idea Books, 1999

DE LA MOTTE, Diether. *Contrapunto*, Barcelona : Idea Books, 1998

DE LA MOTTE, Diether. *Armonía*, Barcelona : Editorial Labor, 1989

DEMUTH, Norman. *Musical trends in the 20th century*, London : Rockliff Publishing Corporation limited, 1952

DE PABLO, Luis. "Conversación con Luis de Pablo", *Revista Música* nº 7, 8, 9 (años 2000, 2002 y 2002); pp. 165-179.

DICKINSON, Peter. "Ernst Krenek at 87", *Tempo, New Series, No. 161/162, ... An Austrian Quodlibet...* (Jun. - Sep., 1987); pp. 11- 12

DUBINSKY, Gregory. "Krenek's Conversions: Austrian Nationalism, Political Catholicism, and Twelve-Tone Composition", *Repercussions* Vol. 5, No. 1-2 (Spring-Autumn 1996); pp. 242-315

DUBOIS, Theodore. *Traité de contrepoint et de fugue*, Paris : Heugel & Cie, 1928

DUNAWAY, David K. "Charles Seeger and Carl Sands: The Composers' Collective Years", *Ethnomusicology*, Vol. 24, No. 2. (May, 1980); pp. 159-168

DUPRÉ, Marcel. *Cours de contrepoint*, Paris : Ed. Alphonse Leduc, 1938.

DUPRÉ, Marcel. *Cours complet de fugue (en deux volumes)*, Paris : Ed. Alphonse Leduc, 1938.

ECO, Umberto. *La definición del arte. Lo que hoy llamamos arte, ¿ha sido y será siempre arte?*, Barcelona : Ediciones Martínez Roca, S. A., 1985.

ECO, Umberto. *Obra abierta*, Barcelona : Editorial Planeta- De Agostini, S. A., 1992

EVANS, Edwin. "Stocktaking, 1930", *Music & Letters*, Vol. 12, No. 1. (Jan., 1931); pp. 60-65

EWEN, David. *The complete book of 20th century music*, New York : Prentice-Hall, Inc., 1952.

FALK, Julien. *Précis Technique de Composition Musicale. Théorique et pratique*, Paris : Ed. Alphonse Leduc, 1958

FALK, Julien. *Technique de la musique atonale*, Paris : Ed. Alphonse Leduc, 1959.

FALK, Julien. *Introduction à l'étude de l'harmonie*, Paris : Ed. Alphonse Leduc, (s.f.)

FALK, Julien. *Formation rationnelle de l'oreille musicale : Traité complet en Cinq Cahiers (Exercices Dictées correspondantes, Solfège accompagnée)*, Paris : Ed. Alphonse Leduc, 1975-6

FALK, Julien. *Technique complète et progressive de l'harmonie*, Paris : Ed. Alphonse Leduc, 1969.

FALK, Julien. *Technique du contrepoint*, Paris : Ed. Alphonse Leduc, 1986

FERNÁNDEZ VIDAL, Carme. "Julien Falk: perfil humano y profesional de una propuesta para la atonalidad", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* N° XX, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2004; pp. 87-102

FINKEL, Robbi. *Robbi Finkel My Life and Music*, London : (en prensa)

FORNER, Johannes & WILBRNADNT, Jürgen. *Contrapunto creativo*, Madrid : Editorial Labor, 1993.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*, New Haven : Yale University Press, 1973

FORTE, Allen. "Aspects of Rhythm in Webern's Atonal Music", *Music Theory Spectrum*, Vol. 2 (Spring, 1980); pp. 90-109

FOX, Charles Warren. "Modern Counterpoint: A Phenomenological Approach", *Notes*, 2nd Ser., Vol. 6, No. 1. (Dec., 1948): pp. 46-57.

FRIEDHEIM, Philip. "Rhythmic Structure in Schoenberg's Atonal Compositions", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 19, No. 1 (Spring, 1966); pp. 59-72

FRIEDMANN, Michael. "A Methodology for the Discussion of Contour: Its Application to Schoenberg's Music", *Journal of Music Theory*, Vol. 29 (Autumn, 1985); pp. 223-248

FRISCH, Walter (ed.). *Schoenberg and his world*, New Jersey : Princeton University Press, 1999

- FUX, Johann Joseph. *Gradus ad Parnassum*, Kassel & New York : Bärenreiter, 1967
- FUX, Johann Joseph. *The Study of Counterpoint* (traducción de Alfred Mann), New York : W. W. Norton, 1965.
- G. A. "Reviewed Work(s): *Studies in Counterpoint* by Ernst Krenek", *The Musical Times*, Vol. 81, No. 1171. (Sep., 1940); p. 373
- GARCÍA GAGO, José. *Tratado de contrapunto tonal y atonal*, Barcelona : Ed. Clivis, 1977.
- GARCÍA LABORDA, José M^a. *La música del siglo XX (Primera parte 1890 - 1914*, Madrid : Editorial Alpuerto, 2000.
- GARCÍA LABORDA, José M^a. *Forma y estructura en la música del siglo XX (Una aproximación analítica)*, Madrid : Editorial Alpuerto, 1996
- GAUME, Matilda. "Ruth Crawford: A Promising Young Composer in New York, 1929-30", *American Music*, Vol. 5, No. 1. (Spring, 1987); pp. 74-84
- GAUME, Matilda. *Ruth Crawford Seeger: Memoirs, Memories, Music*, Metuchen, New Jersey : Scarecrow Press, 1987
- GEDALGE, André. *Tratado de fuga*, Madrid : Real Musical, 1990
- GREER, Taylor A. *A Question of Balance. Charles Seeger's Philosophy of Music*, Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 1998
- GROSVENOR, Cooper & MEYER, Leonard B. *Estructura rítmica de la música*, Barcelona : Idea Books, 2000
- GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*, tomos I y II, Madrid : Alianza Música, 1984
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. *El sentido de la obra musical y literaria (Aproximación semiótica)*, Murcia : Servicio de Publicaciones, Universidad, 1999

HÁBA, Alois. *Nuevo tratado de armonía* (traducción y prólogo: Ramón Barce), Madrid : Real Musical, 1984

HAIMO, Ethan. "Atonality, Analysis, and the Intentional Fallacy", *Music Theory Spectrum*, Vol. 18, No. 2 (Autumn, 1966); pp. 167-199

HANSEN, Peter S. *An introduction to twentieth century music*, Boston : Allyn and Bacon, Inc., 1961

HARRISON, Frank L., HOOD, Mantle & PALISCA, Claude V (eds.). *Musicology, The Princeton Studies: Humanistic Scholarship in America*, Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice-Hall, 1963

HERZOG, George. "Folk Song", *Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, New York : Funk & Wagnalls Co, 1949

HINDEMITH, Paul. *Craft of musical composition. Book I, Theory*, New York : Associated Music Publishers, 1941

HISAMA, Ellie M. Reviewed of *Understanding Charles Seeger, Pioneer in American Musicology* by Bell Yung; Helen Rees, *Music Theory Spectrum*, Vol. 24, No. 1. (Spring, 2002); pp. 142-149

HODEIR, André. *Since Debussy: a view of contemporary music*, New York : Grove Press, Inc., 1961

HOMS, Joaquim. *Antologia de la música contemporània. Del 1900 al 1959*, Barcelona : Pòrtic Panorama, 2001

JACHINO, Carlo. *Tecnica Dodecafonica. Trattato Pratico*, Milano : Edizioni Curci, 1948

KANDINSKY, Vasili V. *De lo espiritual en el arte*, Barcelona : Ed. Barral – Labor, 1982

KELLER, Hans. "Strict Serial Technique in Classical Music", *Tempo, New Series*, No. 37 (Autumn, 1955); pp. 12-24

KNUSSEN, Oliver. Review: [Untitled]; *Tempo, New Ser.*, No. 122. (Sep., 1977); pp. 38+40-42

KOECHLIN, Charles. *Précis des règles du contrepoint*, Paris : Heugel & Cie, 1926.

KURTH, Ernst. *Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Bachs melodische Polyphonie*, Berlin : M. Hesse, 1922

KURTH, Ernst. *Ernst Kurth: Selected Writings* (introducción y traducción de Lee. A. Rothfarb), Cambridge : Cambridge University Press, 1991

KRENEK, Ernst. *Studies in Counterpoint based on the Twelve-Tone Technique*, New York : G. Schirmer, Inc., 1940

KRENEK, Ernst. *Modal Counterpoint in the Style of the Sixteenth Century*, Lynbrook, New York : Boosey and Hawkes, 1959

KRENEK, Ernst. *Tonal Counterpoint in the Style of the Eighteenth Century*, Lynbrook, New York : Boosey and Hawkes, 1958

KRENEK, Ernst. *Music Here and Now* (traducción de Barthold Fles), New York : W. W. Norton, 1939

KRENEK, Ernst. *Johannes Ockeghem*, New York : Sheed and Ward, 1953

KRENEK, Ernst. *Exploring Music. Essays by Ernst Krenek*, New York : October House Inc, 1966

KRENEK, Ernst. *Horizons Circled: Reflections On My Music*, Berkeley & Los Angeles : University of California Press, 1974

KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*, Madrid : Ediciones Rialp, S.A., 1965

KRENEK, Ernst. "New Developments of Twelve-Tone Technique", *The Music Review*, Vol. 4 (1943); pp. 81-97

KRENEK, Ernst. "A Composer's Influences", *Perspectives of New Music*, Vol. 3, No. 1. (Autumn - Winter, 1964); pp. 36-41

KRENEK, Ernst (translation: HARRAN, Don). "America's Influence on Its Émigré Composers", *Perspectives of New Music*, Vol. 8, No. 2. (Spring - Summer, 1970); pp. 112-117

KRENEK, Ernst. "Music and Social Crisis", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 3, No. 9/10, Art in a Post War World. (1944); pp. 53-58

KRENEK, Ernst. "Is the Twelve-Tone Technique on the Decline?", *The Musical Quarterly*, Vol. 39, No. 4. (Oct., 1953); pp. 513-527

KRENEK, Ernst. "Some Current Terms", *Perspectives of New Music*, Vol. 4, No. 2. (Spring - Summer, 1966); pp. 81-84

KRENEK, Ernst. "Tradition in Perspective", *Perspectives of New Music*, Vol. 1, No. 1. (Autumn, 1962); pp. 27-38

KRENEK, Ernst. "Extents and Limits of Serial Techniques", *The Musical Quarterly*, Vol. 46, No. 2, *Special Issue: Problems of Modern Music. The Princeton Seminar in Advanced Musical Studies*, (Apr., 1960); pp. 210-232

KÜHN, Clemens. *Historia de la composición musical en ejemplos comentados*, Barcelona : Idea Books, 2003

KÜHN, Clemens. *Tratado de la forma musical*, Barcelona : SpanPress-Universitaria, 1998

KUSS, Malena. "Charles Seeger's Leitmotifs on Latin America", *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 11. (1979); pp. 83-99

LANG, Paul H. *Reflexiones sobre la música*, Madrid : Ed. Debate (Colección Debate Pensamiento), 1998

LANG, Paul Henry & BRODER, Nathan (eds.). *Contemporary music in Europe. A Comprehensive Survey*, New York : W. W. Norton & Company. Inc., 1965

LARRAÑAGA, Patxi J. “Espacios para la música”, *Cuadernos de Veruela. Anuario de creación musical* N° 3, 1999; pp. 143-159

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*, Barcelona : SpanPress-Universitaria, 1998

LENORMAND, René. *A study of Twentieth-Century harmony: A Treatise and Guide for the Student-Composer of To-Day (Étude sur l'harmonie moderne)* (traducción de Herbert Antcliffe), London : Joseph Williams, 1915

LERDAHL, Fred & JACKENDOFF, Ray. *Teoría generativa de la música tonal*, (traducción de Juan González Castelao), Madrid : Ediciones Akal, 2003

LESTER, Joel. *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge : Harvard University Press, 1992

M. C. “Reviewed Work(s): *Studies in Counterpoint based on the Twelve-Tone Technique* by Ernst Krenek”, *Music & Letters*, Vol. 22, No. 1 (Jan., 1941); pp. 84-87

MANEVEAU, Guy. *Música y Educación. Ensayo de análisis fenomenológico de la música y de los fundamentos de su pedagogía*, Madrid : Ediciones Rialp, S. A.; 1993

MARCO, Tomás. *Historia de la Música Occidental del Siglo XX*, Madrid : Editorial Alpuerto, S. A.; 2003

MARCO, Tomás. *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid : Fundación Autor, 2002

MARCO. Tomás. “La composición española en el fin de siglo”, *Cuadernos de Veruela. Anuario de creación musical* N° 3, 1999; pp. 129-141

MARTIN, Henry. “Seven Steps to Heaven: A Species Approach to Twentieth-Century Analysis and Composition”, *Perspectives of New Music*, Vol. 38, No. 1. (Winter, 2000); pp. 129-168.

MARVIN, Elisabeth West. “The Perception of Rhythm in Non-Tonal Music: Rhythmic Contours in the Music of Edgard Varese”, *Music Theory Spectrum*, Vol.13 No. 1 (Autumn, 1991); pp. 61-78

MARVIN, Elisabeth West & HERMANN, Richard (eds.). *Concert Music, Rock, and Jazz Since 1945: Essays and Analytical Studies*, Rochester, New York : University of Rochester Press, 1995

MARVIN, Elisabeth West & LAPRADE, Paul. "Relating Musical Contours: Extensions of a Theory for Contour", *Journal of Music Theory*, Vol. 31 No. 2 (Autumn, 1987); pp. 225-267

McCARTHY, Mary. "On "American Music for American Children": The Contribution of Charles L. Seeger", *Journal of Research in Music Education*, Vol. 43, No. 4. (Winter, 1995); pp. 270-287

MEDINA, Ángel. *Ramón Barce en la vanguardia musical española*, Oviedo : Ethos Música, Nº 10, 1983

MELLERS, Wilfrid. *Man & his music. The story of musical experience in the west romanticism and the twentieth century*, New York : Schocken Books, 1969

MEYER, Leonard B. *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*, Madrid : Ediciones Pirámide, 2000

MEYER, Leonard B. *Emoción y significado en la música*, Madrid : Alianza Editorial S.A., 2001

MILLER, Horace Alden. *New Harmonic Devices: A Treatise on Modern Harmonic Problems*, Boston : Oliver Ditson Company, 1930

MORGAN, Robert P. *Antología de la música del siglo XX*, Madrid : Ediciones Akal, 2000

MORGAN, Robert P. *La música del siglo XX*, Madrid : Ediciones Akal, 1999

MORGAN, Robert P. "Secret Languages: The Roots of Musical Modernism", *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 3 (Mar., 1984); pp. 442-461.

MORRIS, Robert. *Introduction to Counterpoint*, London : Oxford University Press, 1944

MORRIS, Robert. *Composition with Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design*, New Haven, Conn. : Yale University Press, 1987

MORRIS, Robert. "Review of *Studies in Counterpoint* by Ernst Krenek", *The Music Review*, Vol. 2 (1941); p. 248

MORRIS, Robert. "New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour", *Music Theory Spectrum*, Vol.15 No. 1 (Autumn, 1993); pp. 205-228

MORRIS, Robert & STARR, Daniel. "The Structure of All-Interval Series", *Journal of Music Theory*, Vol. 18, No. 2 (Autumn, 1974); pp. 364-389

NATTIEZ, Jean J. *Le combat de Chronos et d'Orphéek*, Paris : Ed. Christian Bourgois, 1993

NICHOLLS, David. *American Experimental Music 1890-1940*, New York : Cambridge University Press, 1990

NICHOLLS, David. "Ruth Crawford Seeger: An Introduction", *The Musical Times*, Vol. 124, No. 1685, Anglo-American Issue. (Jul., 1983); pp.421+423-425

OGDON, Wilbur Lee. *Series and Structure: An Investigation into the Purpose of the Row in Selected Works of Schoenberg, Webern, Krenek, Leibowitz*, Indiana : Ph. D. diss., Indiana University, 1955

OGDON, Will & KRENEK, Ernst. "Conversation with Ernst Krenek", *Perspectives of New Music*, Vol. 10, No. 2. (Spring - Summer, 1972); pp. 102-110

OJA, Carol J. "Dane Rudhyar's Vision of American Dissonance", *American Music*, Vol. 17, No. 2. (Summer, 1999); pp. 129-145

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte*, Madrid : Editorial Espasa Calpe, 2000

PAINTER, Karen. "Contested Counterpoint: "Jewish" Appropriation and Polyphonic Liberation", *Archiv für Musikwissenschaft*, 58. Jahrg., H. 3. (2001); pp. 201-230.

PASLER, Jann. "Ernst Krenek in Retrospect"; *Perspectives of new Music*, Vol. 24, No. 1 (Autumn –Winter 1985); pp. 424 -432

PERLE, George. *Composición serial y atonalidad*, Barcelona : Idea Books, 1999

PERLE, George. "Krenek", *The Musical Quarterly*, Vol. 77, No. 1 (Spring 1993); pp. 145-153

PERLE & LANSKY. *Twelve-tone tonality*, Berkeley & Los Angeles : University of California Press, 1977.

PERSICHETTI, Vincent. *Armonía del siglo XX*, Madrid : Real Musical, 1985

PESCATELLO, Ann M. *Charles Seeger: A Life In American Music*, Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1992

PISTON, Walter. *Armonía*, Barcelona : Editorial Labor, 1991

PISTON, Walter. *Contrapunto*, Barcelona : Editorial Labor, 1992

RANDAL, Don (ed.). *The New Harvard Dictionary of Music*, Cambridge : Harvard University Press, 1986

RAO, Nancy Yunhwa. "Partnership in Modern Music: Charles Seeger and Ruth Crawford, 1929-31", *American Music*, Vol. 15, No. 3. (Autumn, 1997); pp. 352-380

REGER, Max. *Contribuciones al estudio de la modulación* (introducción y prólogo de Ramón Barce), Madrid : Real Musical, 1978

RETI, Rudolph. *Tonalidad, atonalidad, pantonalidad*, Madrid : Ediciones Rialp. S. A., 1965

REUSS, Richard A. "Folk Music and Social Conscience: The Musical Odyssey of Charles Seeger", *Western Folklore*, Vol. 38, No. 4. (Oct., 1979); pp. 221-238

RIDLEY, Jasper. *Los Masones*, Buenos Aires : Ediciones B Argentina, S.A., 2004

RICHTER, Ernst Friedrich. *Treatise on Counterpoint* (traducción de Franklin Taylor), New York : G. Schirmer, 1874

ROBERTSON COWELL, Sidney. "Charles Seeger (1886-1979)", *The Musical Quarterly*, Vol. 65, No. 2 (April, 1979); pp. 305-307

ROIG-FRANCOLÍ, Miguel A. *Harmony in Context*, New York : McGraw- Hill Companies, Inc., 2003

ROSEN, Charles. *Schoenberg*, Barcelona : Antoni Bosch editor, 1983

ROSTAND, Claude. *Anton Webern*, Madrid: Ed. Alianza Música, 1986

ROTHFARB, Lee. *Ernst Kurth: Theorist and Analyst*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1988

RUFER, Josef. *Composition with twelve notes related only to one another*, New York : The Macmillan Company, 1954

RUVIRA, Josep. *Javier Darías. Obra de composición e investigación musical*, Valencia : Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1990.

SALAZAR, Adolfo. *La música moderna. Las corrientes directrices en el arte musical contemporáneo*, Buenos Aires : Editorial Losada, S. A., 1944.

SALZER, Felix & SHACHTER, Carl. *El contrapunto en la composición. El estudio de la conducción de las voces*, Barcelona : Idea Books, 1999

SALZMAN, Eric. *Twentieth-century music: an introduction*, New Jersey : Prentice-Hall, Inc., 1967

SAMSON, Jim. *Music in transition. A study of tonal expansion and atonality 1900-1920*, New York : W. W. Norton & Company Inc., 1977

SANDERS, Herbert. "Counterpoint Revolutionized", *The Musical Quarterly*, Vol. 5, No. 3. (Jul., 1919); pp. 338-347

SEARLE, Humphrey. *Twentieth century counterpoint. A Guide for Students*, London : Williams and Norgate Limited, 1954

SEEGER, Charles. *Studies in Musicology 1935-1975*, Berkeley & Los Angeles : University of California Press, 1977

SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II: 1929-1979* ("Introduction by Ann M. Pescatello & Critical Remarks by Taylor A Greer"), Berkeley & Los Angeles : University of California Press, 1994

SEEGER, Charles. "On Dissonant Counterpoint", *Modern Music* 7, N° 4 (June-July 1930); pp. 25-31

SEEGER, Charles. "American Music for American Children", *Music Educators Journal*, Vol. 29, No. 2. (Nov. - Dec., 1942); pp. 11-12

SEEGER, Charles. "Inter-American Relations in the Field of Music", *Music Educators Journal*, Vol. 27, No. 5. (Mar. - Apr., 1941); pp. 17-18+64-65

SEEGER, Charles. "On the Formational Apparatus of the Music Compositional Process", *Ethnomusicology*, Vol. 13, No. 2. (May, 1969); pp. 230-247

SEEGER, Charles. "On the Moods of a Music-Logic", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 13, No. 1/3, A Musicological Offering to Otto Kinkeldey upon the Occasion of His 80th Anniversary. (1960); pp. 224-261

SEEGER, Charles. "Music Education and Musicology", *Music Educators Journal*, Vol. 33, No. 3. (Jan., 1947); pp. 10-11

SEEGER, Charles. "An Instantaneous Music Notator", *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. 3. (1951); pp. 103-106

SEEGER, Charles. "Reviewing a Review", *Eolian Review* 3, N° 1 (November 1923); pp. 16-23

SEEGER, Charles & STRICKLEN Edward. *Outline of a Course in Harmonic Structure and Simple Musical Invention*, Berkeley : University of California Press, 1913

SEEGER, Charles & STRICKLEN Edward. *Outline of a Course in Chromatic Harmony and Intermediate Types of Musical Invention*, Berkeley : University of California Press, 1916

SCHENKER, Heinrich. *L'Écriture Libre (Volume I: textes // Volume II: Exemples Musicaux)*, Liège : Pierre Mardaga, éditeur, 1993

SCHILLINGER, Joseph. *The Schillinger System of Musical Composition*, New York : C. Fischer, 1941, 1942

SCHOENBERG, Arnold. *Ejercicios preliminares de contrapunto*, Barcelona : SpanPress Universitaria, 1997

SCHOENBERG, Arnold. *Style and idea*, New York : St. Martin's Press, 1975

SCHOENBERG, Arnold. *El estilo y la idea* (prólogo de Ramón Barce), Madrid : Ed. Taurus, 1963

SCHOENBERG, Arnold. *Armonía* (traducción y prólogo de Ramón Barce), Madrid : Real Musical, 1974

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos de la composición musical*, Madrid : Real Musical, 1989

SCHOENBERG, A. & KANDINSKY, W. *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Madrid : Ed. Alianza. Col. Alianza Música, 1993

SHREFFLER, Anne C. "‘Mein Weg jetzt vorüber’: The Vocal Origins of Webern's Twelve-Tone Composition", *Journal of the American Musicological Society* XL VII/2 (Summer, 1994); pp. 275-339.

SOLER, Josep. *Fuga: técnica e historia*, Barcelona : Antoni Bosch editor, 1980

STEWART, John L. *Ernst Krenek: The Man and his Music*, Berkeley : University of California Press, 1991

STRAUS, Joseph N. *The music of Ruth Crawford Seeger*, Cambridge : Cambridge University Press, 2003

STRAUS, Joseph N. *Introduction to Post-Tonal Theory*, New Jersey : Pearson Prentice Hall, 2005

STRAWINSKY, Igor. *Poética musical*, Madrid : Taurus, 1977

STRAWINSKY, Igor. *An autobiography*, New York : W.W. Norton & Company, 1998

STROMMER, Jean Theresa. *The Twelve-Tone System as a Vehicle for Spiritual Values: "La Corona" (John Donne/Ernst Krenek)*, Minnesota : Ph. D. diss., University of Minnesota, 1989

THOMPSON, Oscar (ed.). *The international cyclopedia of music and musicians*, New York : Dodd, Mead & Company, 1964

TICK, Judith. "Ruth Crawford's "Spiritual Concept": The Sound-Ideals of an Early American Modernist, 1924-1930", *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 44, No. 2. (Summer, 1991); pp. 221-261

TOCH, Ernst. *Elementos constitutivos de la música. Armonía, melodía, contrapunto y forma*, Barcelona : Idea Books, 2001.

TOCH, Ernst. *La melodía*, Barcelona : SpanPress Universitaria, 1997

TORRE BERTUCCI, José. *Tratado de contrapunto*, Buenos Aires : Ed. Ricordi, 1947

TREGGAR, Peter John. "Musical Style and Political Allegory in Krenek's "Karl V", *Cambridge Opera Journal*, Vol. 13, No. 1. (Mar., 2001); pp. 55-80

WEBERN, Anton. *El camí cap a la nova música*, Barcelona : Antoni Bosch editor, 1982

WILDER, Robert D. *Twentieth-century music*, Dubuque, Iowa : Wm. C. Brown Company Publishers, 1969

WILDING-WHITE, Ray. "Remembering Ruth Crawford Seeger: An Interview with Charles and Peggy Seeger", *American Music*, Vol. 6, No. 4. (Winter, 1988); pp. 442-454

WOOD, Ralph W. "Modern Counterpoint", *Music & Letters*, Vol. 13, No. 3. (Jul., 1932); pp. 312-318.

WRIGHT, David. "Reviewed Work(s): *American Experimental Music, 1890-1940* by David Nicholls, *The Musical Times*, Vol. 133, No. 1789. (Mar., 1992); p. 130

BIBLIOGRAFÍA WEB

<http://musicmac.ifrance.com/docs/falk.html> (última consulta realizada: 20 de abril de 2009)

<http://www.zamir.org/composers/rossi/rossi-mon.html> (última consulta realizada: 22 de abril de 2009)

<http://ar.geocities.com/baschebor/accademia.html> (última consulta realizada: 27 de abril de 2009)

<http://www.gabrielyared.com> (última consulta realizada: 25 de octubre de 2009)

<http://www.tcm.com/tcmdb/title.jsp?stid=82303&category=Full%20Credits> (última consulta realizada: 27 de octubre de 2009)

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS
FACULTAT DE FILOSOFIA I LLETRES
DEPARTAMENT DE CIÈNCIES HISTÒRIQUES I TEORIA DE LES ARTS
PROGRAMA DE DOCTORAT DE PERSPECTIVES METODOLÒGIQUES DE
LA INVESTIGACIÓ HISTÒRICA I HISTÒRICOARTÍSTICA

**ESTUDIO COMPARATIVO DE TRES
PROPUESTAS DIDÁCTICAS DE
CONTRAPUNTO NO TONAL
EN EL SIGLO XX:
LA TÉCNICA ATONAL DE JULIEN FALK, EL
CONTRAPUNTO DISONANTE DE CHARLES
SEEGER Y EL CONTRAPUNTO
DODECAFÓNICO DE ERNST KRENEK**

**TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:
CARME FERNÁNDEZ VIDAL**

TOMO II

**DIRIGIDA POR:
Dra. TERESA CATALÁN SÁNCHEZ**

**CODIRECTORA:
Dra. CATALINA CANTARELLAS CAMPS**

**ESTUDIO COMPARATIVO DE TRES
PROPUESTAS DIDÁCTICAS DE CONTRAPUNTO
NO TONAL EN EL SIGLO XX:
LA TÉCNICA ATONAL DE JULIEN FALK, EL
CONTRAPUNTO DISONANTE DE CHARLES
SEEGER Y EL CONTRAPUNTO DODECAFÓNICO
DE ERNST KRENEK**

TOMO II

APÉNDICE DOCUMENTAL

ÍNDICE

	Pág.
APÉNDICE 1: Traducción de la obra <i>Technique de la Musique Atonale</i> de Julien Falk (Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1959. Original en francés). Traducción: Teresa Catalán	
Introducción.....	3
Traducción de <i>Técnica de la Música Atonal</i> de Julien Falk.....	5
Índice de la traducción de <i>Técnica de la Música Atonal</i> de Julien Falk.....	49

APÉNDICE 2: Traducción de la obra *Studies in Counterpoint based on the Twelve-Tone Technique* de Ernst Krenek (G. Schirmer, Inc., New York, 1940. Original en inglés). Traducción: Carme Fernández Vidal

Introducción.....	53
Notas del traductor.....	55
Traducción de <i>Estudios de Contrapunto basados en la Técnica Dodecafónica</i> de Ernst Krenek.....	57
Índice de la traducción de <i>Estudios de Contrapunto basados en la Técnica Dodecafónica</i> de Ernst Krenek.....	61

APÉNDICE 3: Traducción de la obra *Tradition and Experiment in (the New) Music* de Charles Seeger (incluida en la edición titulada *Studies in Musicology II: 1929-1979*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1994. Original en inglés). Traducción: Carme Fernández Vidal

Introducción.....	129
Notas del traductor.....	133
Traducción de <i>Tradición y Experimentación en (la Nueva) Música</i> de Charles Seeger.....	141
Índice de la traducción de <i>Tradición y Experimentación en (la Nueva) Música</i> de Charles Seeger.....	143

APÉNDICE 1

Traducción de la obra:

TECHNIQUE DE LA MUSIQUE ATONALE

(Ed. Leduc, Paris, 1959. Original en francés)

de

JULIEN FALK

Traducción: Teresa Catalán

APÉNDICE 1

INTRODUCCIÓN

El presente apéndice muestra la traducción íntegra del libro de Julien Falk publicado en 1959 por la editorial A. Leduc bajo el título “Technique de la Musique Atonal”.¹

Esta traducción, no publicada, ha sido realizada a partir del texto original francés por Teresa Catalán, labor realizada con fines pedagógicos y a quien debemos agradecer su generosa aportación a nuestro trabajo al autorizar la inclusión de este documento cuya autoría sustenta la Sra. Catalán.

En cuanto a los detalles que han ocupado la labor de traducción, la autora no ha proporcionado un apartado explícito de notas explicativas sino que ha introducido puntualmente algunas observaciones en forma de notas a pie de página que adjuntamos.

En el caso de la traducción del término francés “agregation” para el que la traductora ofrece como equivalente en la versión española “acorde disonante” – refiriéndose a un complejo vertical no clasificable en la armonía tradicional-, creemos que cabe destacar el hecho de que Falk no utiliza de manera explícita el término “disonante”. Este dato resulta especialmente relevante en el contexto de la redacción de un tratado de composición atonal si tenemos en cuenta la controversia que envolvió al binomio consonancia-disonancia tanto en las primeras décadas del siglo XX como sobre todo, en la teórica reducción de tal dualidad en el corpus conceptual de la atonalidad primigenia.

¹ FALK, Julien. *Technique de la Musique Atonale*, Paris, 1959.

Hecha esta puntualización que convendrá que el lector tenga en cuenta, consideramos que el texto ofrece una traducción precisa y fiel de la “Technique de la Musique Atonal” de Julien Falk.

APÉNDICE 1

TRADUCCIÓN DE
TÉCNICA DE LA MÚSICA ATONAL

de

JULIEN FALK

TRADUCTORA: TERESA CATALÁN



JULIEN FALK

TECNICA DE LA
MUSICA ATONAL

ALPHONSE LEDUC
Editions Musicales, 175, Rue Saint-Honoré
PARIS

TÉCNICA DE LA MÚSICA ATONAL¹

Julien FALK

Traducción: Teresa Catalán

INTRODUCCIÓN

Sin pretender hacer un curso ni siquiera abreviado de historia de la música, conviene, para situar la técnica atonal, remontarnos a los orígenes de la polifonía, es decir hacia el año 800, donde se hicieron los primeros ensayos de superposición de voces con diferentes intervalos. Estos fueron el *Organum*² y la *Diaphonia*, codificados en el siglo XI por reglas muy precisas; después el *Fabordón*, donde las sucesiones armónicas de cuartas y de quintas impuestas por las formas primitivas, fueron reemplazadas por aquellas de terceras y de sextas. Pronto, la técnica progresa rápidamente y se conoce un admirable florecimiento de músicos que escriben en forma contrapuntística. Es hacia 1300 cuando aparece el término *contrapunto*. Poco después Philippe de Vitry y Jean des Murs codifican esta nueva escritura, prohibiendo particularmente las quintas y las octavas consecutivas.

Así, en la época donde el estilo contrapuntístico se ramifica, los doctos teóricos dictan reglas severas, basadas en las obras de los Maestros.

Podemos deducir que *en el arte, la teoría no precede jamás a la práctica* y estos son los ensayos de los precursores –frecuentemente empíricos–, que permitieron establecer reglas precisas de donde pudieron nacer obras escritas más solidamente, afirmadas en una técnica definida: *el arte se apoya en la ciencia*.

En la época contrapuntística, es decir al final de la Edad Media y durante el Renacimiento, los compositores observaron aproximadamente las reglas de nuestro contrapunto riguroso tonal y modal, practicado hoy sólo escolásticamente.

La superposición de líneas melódicas del contrapunto a base de consonancias, debía necesariamente hacer aparecer la noción de acorde, noción que iba a modificar completamente el estilo musical.

¹ © 1959 by ALPHONSE LEDUC & Cie. Editions Musicales, 175, Rue Saint-Honoré, París.
A.L. 22.229

² Todas las cursivas son del autor. N. de T.

Curiosamente, fue *J.S. Bach* quien, al establecer definitivamente la tonalidad moderna en 1722, permite un rápido abandono de las formas contrapuntísticas. En efecto, la melodía gregoriana es particularmente propicia al contrapunto por la diversidad de sus modos y la flexibilidad de sus líneas. Por tanto, Bach es ante todo, un gran contrapuntista, pero la seducción del estilo tonal produjo su efecto, y después del gran Cantor la escritura vuelve a ser resueltamente armónica.

Monteverdi es anterior a Bach y a él le debemos la música tonal en su forma definitiva. En efecto, sabemos que por primera vez, en el libro Nº 5 de los Madrigales, aparecido en 1607, Monteverdi ataca sin preparación los acordes de séptima y de novena de dominante, asegurando fáciles y rápidas modulaciones a las tonalidades más lejanas y permitiendo así la determinación de las cadencias tonales.

Según el gran teórico *Fétis*, “Monteverdi termina completamente la transformación de la tonalidad, crea el acento expresivo y dramático y también un nuevo sistema armónico”.

En su libro sobre Monteverdi (Editions musicales de la Librairie de France) *Henry Prunières* se explica así: “¿Fue consciente Monteverdi del alcance de su descubrimiento?. Se podría dudar, porque en sus prólogos y en sus cartas no hace jamás la menor alusión a su original concepción de la armonía. Parece haber sido guiado únicamente por la intuición en esta renovación de la escritura musical”.

Esta última frase confirma lo que habíamos dicho más arriba sobre el empirismo de los creadores.

En cuanto a Bach, él establece completamente los fundamentos tonales sobre los que se edificaron todas las obras maestras clásicas y románticas.

Con estas últimas, estamos lejos del estilo contrapuntístico, a pesar de la espectacular incursión wagneriana de los “Maestros Cantores”. Después, se produce un cambio completo, es el famoso retorno a Bach de principios del siglo XX, y la música contemporánea recupera gustosamente las formas de escritura del gran Cantor.

A los nombres de Monteverdi y de Bach añadimos también el de *Rameau*, quien, en 1722 (el mismo año de la aparición de *El Clave bien temperado*), escribió el primer tratado de armonía con base científica. Dirige la armonía a un sonido principal que él llama “centro armónico” –en realidad nuestro bajo fundamental-, y para su teoría de las inversiones Rameau permite la clasificación de los acordes tal y como nosotros la concebimos todavía hoy: acordes consonantes, séptimas y novenas de dominante, séptimas sobre otros grados.

Por tanto, una vez más, la teoría sigue a la práctica.

Pronto, los grandes teóricos mejoraron esta nueva ciencia. Citaremos a *Jelensperger, Reber, Savard, Reicha, Jadasshn, Richter, Durand, Th. Dubois*, entre otros y más recientemente *Caussade* y *Koechlin*.

Los músicos del XIX observaron aproximadamente las reglas dictadas por los tratados, lo que hace que en esa época se pudiera componer con ayuda de esos textos, que correspondían casi exactamente a la escritura en vigor, lo que no impedía el estudio del contrapunto y la fuga efectuados como gimnasia únicamente, para la que sabios teóricos como *Père Mattei, Albrechtsberger, Chérubini, Bazin, Dubois, Fétis, Gédalge*, escribieran importantes obras.

Fue en el último cuarto del siglo XIX cuando comienza la revolución que trastornó profundamente las concepciones armónicas.

Aunque esa emancipación se hizo “en el aire”, todo el mérito recae en *Claude Debussy* que rompe los obstáculos y orienta decisivamente la música hacia nuevos horizontes.

Hay que señalar el desconcierto que se apodera de muchos músicos cuando se comprobó que el arte de Debussy era verdaderamente musical. Se abre una brecha entre teóricos y compositores. Éstos se distancian cada vez más de las reglas escolásticas. ¿No caerán estas reglas en desuso?. Aprender laboriosamente las disciplinas de escritura para más tarde contradecirlas, en efecto parece paradójico. Por tanto, pronto se dieron cuenta de que estas reglas constituían siempre una base sólida e indispensable, al mismo tiempo que una gimnasia excelente. Los tratados de armonía jugaron desde entonces el papel de los tratados de contrapunto para los músicos del siglo XIX.

La enseñanza moderna tiene por tanto muy lógicamente reforzada por una parte, la severidad de las reglas de armonía y contrapunto a título de gimnasia, y por otra, se admiten en los cursos superiores numerosas licencias, como la no preparación de ciertas séptimas llamadas artificiales, empleo muy libre de notas de paso, ciertos choques de notas, etc., que dejan entreabierta una puerta –ciertamente pequeña- en la escritura moderna.

A pesar de eso, ya no era cuestión de escribir con la única ayuda de los tratados, como todavía se podía hacer antes de la revolución Debussysta, mientras los músicos continuaban y ampliaban sus conquistas. *Ravel, Stravinsky, Prokofieff, Bartok*, y otros avanzaban muy rápidamente cuando apareció *Arnold Schoenberg* y con él la música atonal. Se dibujaba una nueva orientación.

Es evidente que la música dejó de ser completamente tonal el día en que las modulaciones constantes y el estilo cromático fueron empleados de una manera continua.

No se puede negar la influencia que ha tenido la escritura sistemáticamente cromática de “Tristán e Isolda” en la obra de Schoenberg, en resumen, hacia la abolición del sistema tonal. Por otra parte, los músicos modernos dieron golpes serios al edificio tonal. Ciertas obras contemporáneas, no especialmente atonales, fueron escritas sin armadura porque es imposible o ilógico escribirla cuando la tonalidad es incierta.

Th. Dubois, en el apéndice de su tratado de armonía (Heugel éditeur) ha explicado muy claramente el aspecto técnico de la música moderna: sentido tonal cada vez más dudoso, nuevos añadidos que dan sonoridades desconocidas hasta aquí, bitonalidad, politonalidad, todo lo que ha sido seguramente rechazado por los oídos antiguos como bárbaro, cacofónico.

Sin embargo, muchos alumnos se sorprenden cuando se enteran de que no existe ninguna obra didáctica que trate estas materias.

Es cierto que la enseñanza debe estar basada primero sobre el pasado, porque de otra forma es muy difícil determinar una técnica en continua y rápida evolución...

Pensamos sin embargo que es posible, cuando el alumno está a nivel de armonía superior, lanzar las bases de estas formas nuevas con el fin de suprimir un empirismo censurable, quizá más por los profesores y la enseñanza musical en general que por los alumnos, que frecuentemente llegan a “arreglárselas” solos... especialmente en la lectura de partituras modernas.

Este estado de cosas no puede más que favorecer las disputas que perjudican tanto a nuestro Arte...

Recordemos la frase de *Th. Dubois*: Si la escritura moderna genera obras geniales, a la larga resultará regla escolástica.

¡Han llegado las obras geniales, pero no las reglas de escuela!.

En resumidas cuentas la situación es la siguiente: por una parte los tratados, en los que la enseñanza queda estática (o casi), y por otra parte los compositores, que escriben cada vez más atrevidamente y menos tonal.

Con el fin de clarificar esta situación, un excelente músico, *René Lenormand*, escribió en 1912 un pequeño tratado (“*Etude sur l’harmonie moderne*” [Estudio de la armonía moderna], *Max Eschig* editeur), en el que intenta no tanto codificar sino proceder a deducciones sobre la escritura de grandes músicos contemporáneos. Por

ejemplo en el tema de las quintas consecutivas, indica en qué condiciones estos maestros han empleado estas sucesiones prohibidas. Es un añadido a las reglas de los tratados, pero como decíamos más arriba, la música está en plena evolución, se elaboran los sistemas, se buscan nuevos medios de expresión...

Schœnberg –del que Lenormand, a pesar de su gran comprensión de la música moderna, encuentra obras completamente ininteligibles-, Schœnberg por su parte rompe rotundamente con las normas tonales, inaugura el modo de doce sonidos llamado *dodecafónico*, después establece las leyes de la música *serial* que comporta el empleo de doce sonidos en un orden determinado en el discurso, lo que se llama la *serie*. Los componentes esenciales de la música tonal: tónica, dominante, subdominante y la atracción de la sensible, son suprimidos.

Aun rindiendo homenaje al maestro vienés y a sus grandes discípulos *Alban Berg* y *Anton Webern*, no pensamos que la serie sea indispensable para asegurar la unidad de este estilo, y buen número de los músicos atraídos por esta forma de escritura, se desaniman ante las obligaciones que impone la serie a pesar de las múltiples transformaciones que puede sufrir, según las normas dictadas por Schoenberg.

Nos hemos inclinado por este problema de la escritura atonal integral, y después de numerosos intentos y muchas observaciones no sólo de nuestras propias obras, sino también de numerosas composiciones contemporáneas, creemos haber reencontrado las disciplinas que deben asegurar la homogeneidad de este estilo. El músico sabrá sobre qué bases apoyarse para escribir atonal y evitará la disparidad y la mezcla descuidada de estilos, *que constituyen en realidad las verdaderas faltas de escritura*.

Por otra parte –y esto es un hecho curioso-, son las vueltas al tonalismo las que dentro de una música regularmente atonal, aparecen como duras y planas, sobre todo si se emplean acordes de una gran precisión tonal como las séptimas y novenas de dominante, o las cuartas y sextas sobre los buenos grados.

Se sabe que el elemento esencial del estilo musical es el *modo*, que es la forma de distribuir los grados de una escala. En la Edad Media se utilizaban los modos gregorianos, reemplazados en el periodo clásico por el modo mayor y su relativo menor, bastante bastardo por otra parte. Toda la música tonal reposa sobre ese modo que es de hecho el de *Do*, y las reglas de los tratados de armonía no son válidas más que para él.

Los árabes, los chinos y los hindúes entre otros, tienen otros modos y las reglas de nuestros tratados no podrían ser aplicadas a su música. Debussy hizo abundante uso

del modo *hexátono* (de seis tonos), que origina las sucesiones de acordes alterados, muy característicos del estilo debussista.

Recordemos que el conocimiento de los diferentes folklores y el retorno a los modos gregorianos hicieron mucho por la evolución musical del final del siglo XIX. Se sabe cuánta influencia tuvo en Debussy la música de extremo oriente, desde que en la exposición universal de 1889, frecuentaba el pabellón indochino donde se podrían escuchar los aires populares de ese lejano país.

Hemos abierto este paréntesis para hacer comprender a los estudiantes de música que el modo es el elemento determinante del estilo musical, y que cada uno pide reglas de escritura distintas.

La música atonal con su modo de doce sonidos, tiene también su estilo y debe tener sus disciplinas. Conviene preservar su unidad, y si se vuelve a la tonalidad, la transición debe efectuarse tomando las precauciones que indiquemos en su momento con el fin de evitar malas mezclas de estilos.

¿No será por conservar la unidad del estilo tonal y evitar las disparidades, por lo que los tratados prohíben tan rigurosamente las quintas consecutivas y las falsas relaciones, por el contrario excelentes en otros estilos?

En lo que nos concierne, no tenemos la pretensión de haber inventado un nuevo sistema musical -en una época en la que se reclama de nuevo novedades a cualquier precio-, sino solamente tener codificada la música atonal a través de reglas precisas, que abre a nuestro arte horizontes nuevos.

El estudiante de música, el compositor, atraídos por esa forma, deben encontrar a través de este tratado la posibilidad de escribir desde una técnica precisa, dejando de lado todo empirismo pero sin hacer daño a la libertad de pensamiento musical. Los tratados de contrapunto en el Renacimiento y los tratados de armonía en la Restauración no son otra cosa...

Entre las formas de la música atonal que describiremos en esta obra, una de las más características es la que llamamos forma puramente contrapuntística. Ésta realiza uno de los fines de esta música: permitir una clara concepción de las diferentes líneas melódicas superpuestas. Para esto, es preciso suprimir toda noción de acorde tonal o de acorde disonante³ cuyo origen se sobreentienda fácilmente, con el fin de no volver al tonalismo. Por otra parte, el acorde clasificado aumenta la percepción armónica que

³ Traducimos *Agregation* por “acorde disonante”, refiriéndose siempre que aparezca así a un acorde que escapa a las categorías fijadas. N. del T.

llamamos *vertical*, mientras que la escritura atonal se esfuerza por aumentar la percepción melódica, es decir *horizontal*.

Las reglas que damos deberían permitir –o al menos eso esperamos- la obtención de ese resultado.

La música atonal parece ser una plataforma donde el arte de los sonidos puede encontrar -desde nuestro punto de vista- una cierta estabilidad, necesaria para la penetración de un estilo; de otra forma no se hacen más que ensayos. Los sistemas se elaboran y caen rápidamente en desuso sin alcanzar este apogeo que se encuentra en las obras maestras... ¡Nuestro arte no puede contentarse con un alimento tan pobre y que le falte el respeto de modo que se consagre únicamente como ensayo de laboratorio!.

El arte por supuesto, está en perpetua evolución, y no es cuestión de oponerse a esta marcha hacia delante. Se encontrarán expresiones nuevas que sustituirán a las antiguas, se buscará siempre con pasión, pero no conviene trastocarlo todo porque hay riesgo de salir del dominio puramente musical y esto es un grave escollo, resultado de tener demasiada prisa por hacerlo novedoso. Todo viene a su tiempo pero sobre todo, ¡¡¡no sacrifiquemos la belleza en aras de la novedad!!!.

Si el atonalismo es un sistema duradero, pensamos que no haremos una obra inútil editando reglas que permitan poner fin a un deplorable empirismo, y podremos esperar este apogeo, dominando grandes obras de las que podamos estar justamente orgullosos.

Terminaremos esta larga introducción precisando que los ejercicios que presentamos son verdaderos ejercicios de composición, porque no hay aquí ninguna diferencia de escritura entre la teoría y la práctica, y esto hace que no haya ningún problema nuevo para el compositor, desde el instante en que tendrá acceso a la técnica indispensable que nosotros esperamos poder dar con la ayuda de nuestros trabajos.

Pero no nos equivoquemos, esta escritura es muy difícil, y contrariamente a lo que se podría creer, la menor falta se capta, al menos tanto como en la música tonal. En todo caso mucho más que en las obras de estilo incierto, donde a veces es muy complicado percibir los errores...

Esta precisión indispensable en el estilo atonal, nos incita a creer en esta música y en la eficacia de su técnica.

Añadimos que la escritura atonal, tal y como nosotros la concebimos, no impone ninguna obligación en cuanto a la arquitectura de una composición. Sólo la escritura está obligada a las disciplinas a veces severas. Nada se opone pues al empleo de las

grandes formas, muy particularmente la forma sonata que consideramos como la piedra angular de la construcción musical.

Esperamos que estas disciplinas permitan la eclosión de obras originales y sólidamente escritas, y también por su identidad misma con la composición, que se puedan poner de acuerdo teoría y práctica por el bien de la música.

Para nosotros es particularmente agradable rendir homenaje al espíritu de objetividad de que nos han dado prueba las ediciones Editions Alphonse Leduc publicando la presente obra. Haciendo abstracción de todo partido tomado desde la estética, de todo prejuicio, y fuera incluso de sus preferencias personales, no han querido considerar más que la absoluta necesidad de estudiar la evolución musical actual y concretar los modos de expresión de las obras contemporáneas. Consideran muy justamente que el papel de una casa de ediciones musicales es el de servir al presente tan bien como al pasado, observar todo lo que se manifiesta en los conciertos, lo que vive, lo que es, y la conveniencia de protegerse de un inmovilismo esclerosante que tendería a considerar las enseñanzas del pasado como definitivas y nunca intangibles. Recogiendo y difundiendo las obras de su tiempo tan fielmente como lo han hecho en aquellas épocas revolucionarias, los editores aportan en la historia de la música, tanto a los musicólogos y a los críticos como a los estudiantes compositores, los testimonios imparciales. En ningún caso buscaban dificultar la marcha de una evolución ineludible.

Es bueno que hayan publicado en el pasado y publiquen siempre tratados de armonía como los de Emile Durand y Rimsky-Korsakoff entre otros. Las ediciones Alphonse Leduc, publicaron después de obras técnicas modernas como las de Marcel Dupré de música tonal, además de otros tratados de estética y de técnica más audaces como los de Olivier Messiaen. Hoy, al acoger el presente tratado, nos honran con su estima y testimonian así su perfecto eclecticismo.

Esta prueba de confianza y el preciado apoyo que nos han concedido, nos hace esperar que nuestro trabajo no será en vano, y que aportará útiles aclaraciones sobre la música actual todavía demasiado discutida porque se conoce mal.

EL AUTOR

CONSIDERACIONES GENERALES

MODO

1.- La música atonal está constituida por un modo de 12 sonidos, dividiendo el intervalo de octava.

NOTACIÓN

2.- Las alteraciones se anotarán a voluntad en sostenidos o bemoles, escribiendo de manera que se facilite la lectura.

BASE ARMÓNICA

3.- El intervalo preferido por la música atonal es la séptima mayor. Todo el sistema reposa sobre este intervalo.⁴

4.- La novena menor es el segundo elemento básico.

5.- Este intervalo provoca a veces dureza, justificando ciertas precauciones de escritura.

6.- La cuarta aumentada (o su inversión la quinta disminuida), es el tercer elemento básico.

7.- Seguidamente, como elementos secundarios, la séptima menor y la novena mayor.

8.- La segunda, sobre todo menor, no constituye un elemento básico porque destruye el equilibrio sonoro tan importante en esta música.⁵

PERCEPCIÓN MELÓDICA

9.- La música atonal bien escrita debe aumentar la percepción melódica, es decir, horizontal. Cada voz debe poder ser independiente de las demás. Se obtiene así una polimelodía perceptible, a pesar de la audición prioritariamente armónica, es decir vertical.

⁴ Como en la música tonal es el intervalo de tercera y su inversión la sexta.

⁵ La segunda menor sólo se empleará en tiempos no acentuados.

REGLAS

Regla 1.- *Ninguna nota podrá ser escrita de nuevo mientras que no se haya oído alterada en cualquier otra voz, no importa en qué octava.*

Es lo que denominamos contrapartida atonal.

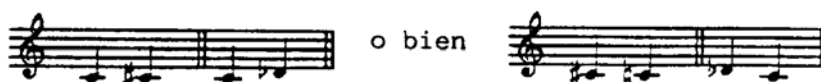


FA en (C) posible gracias al FA# en (B), contrapartida atonal de FA

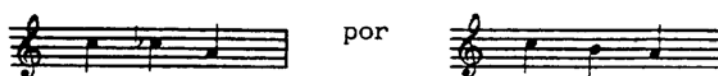
Regla 2.- *La contrapartida atonal se puede hacer por enarmonía, a condición de no contraer la línea melódica.*

Esta regla exige explicación:

Se puede escribir indistintamente:



Pero no se debería escribir:



Este sinsentido melódico no será percibido por el oído, y el efecto de neutralización que debe producir la contrapartida atonal, no se produciría.

Pero en todos los casos donde la línea melódica permanece coherente, se puede obtener una contrapartida atonal por enarmonía.



(A) LA# tomado como Sib

(B) Contrapartida atonal del Sib permitiendo la repetición de esa nota en (C)

Regla 3.- *Para ser aceptada la contrapartida atonal debe tener al menos la mitad del valor de la nota a neutralizar cuando se encuentra sobre un tiempo acentuado,⁶ y al menos una duración igual en los demás.*

⁶ *Frappet* (Golpear o llamar. Marcar con el batido de la mano los tiempos acentuados de la medida). Ver nota al pie número 16. N. de T.

Regla 4.- *Frecuentemente se emite una nota al mismo tiempo que su contrapartida atonal (lo llamaremos contrapartida atonal simultánea). En estos casos, las dos notas se neutralizan y una de ellas se puede oír de nuevo separada obligatoriamente de la primera al menos por un tiempo.*



FA – FA# en el primer tiempo, notas neutralizadas.
Empleo de FA en el 3er tiempo. El 2º tiempo separa los dos FA.

a) *El intervalo armónico producido por la contrapartida atonal superpuesta debe ser al menos una séptima mayor o una novena menor, nunca una segunda menor.*

b) *Una nota neutralizada por una contrapartida atonal superpuesta, puede ser repetida inmediatamente en otra voz, por lo menos a distancia de octava, a condición de que esa nota repetida tenga también su contrapartida atonal simultánea.*



FA en el 3er tiempo (soprano)
FA inmediatamente después en el bajo, posible con contrapartida atonal del FA# en la soprano.

c) *Esta repetición inmediata de nota es más admisible con contrapartida atonal simultánea, sin importar en qué notas, pero obligatoriamente entre partes extremas.*



DO en el bajo con contrapartida atonal simultánea de DO# en el tenor. El SI# (DO), es posible gracias a la contrapartida atonal simultánea de SOL y SOL# en las partes extremas del 2º tiempo.

Regla 5.- *Está prohibido volver a oír una nota a la misma altura, pero en una voz distinta, sobre el tiempo acentuado y separada por menos de dos compases, aunque tenga contrapartida atonal.*

Para ser aceptada en estas condiciones, hace falta que la contrapartida atonal se realice a la misma altura sobre un tiempo acentuado sin importar en qué voz.⁷

⁷ Más allá de dos compases, la contrapartida atonal ordinaria, es decir, no importa en qué octava es suficiente.

a) Cuando solamente una de las dos notas está sobre un tiempo acentuado, la regla 5 no se aplica.⁸

(A) y (C), SIb en la misma octava: admitido gracias al SI de (B), escrito a la misma altura.

Nota.- Veremos más adelante⁹ la escritura atonal rigurosa donde la regla 5 se aplica de forma más severa.

Regla 6.- No se puede escribir ningún acorde clasificado, ni alterado, ni acorde disonante cuyo origen se sobreentiende fácilmente, ya sea por enarmonía o en partes acentuadas o no acentuadas.

PROHIBIDO:

(1) El SOL# = LAB que resulta sobre la parte débil de los tiempos: LAB DO FA, acorde de sexta, prohibido incluso en parte no acentuada.

Regla 7.- Se admiten todos los intervallos armónicos¹⁰ menos la octava (o la octava duplicada o el unísono) formalmente prohibida acentuada o no acentuada.

a) La segunda menor armónica no está admitida más que no acentuada.

Nota.- En lo que concierne a la octava, precisamos que están admitidas las que se producen por una duplicación sistemática de una voz para reforzarla.

Nota.- Los compases a 5/4 y 7/4 se cuentan como dos compases.

⁸ La presente traducción expone los ejemplos musicales utilizando siempre las claves de sol y de fa en cuarta, aunque en el texto original aparezcan en claves antiguas tanto en este ejemplo como en todos los ejercicios vocales.

⁹ § 15

¹⁰ A partir de tres partes.

Regla 8.- *Todo acorde disonante acentuado, contendrá obligatoriamente un intervalo armónico de séptima mayor o de novena menor (o los dos).*

a) *En defecto de estos intervallos, excepcionalmente puede haber una cuarta aumentada (o quinta disminuida) armónica, pero obligatoriamente entre partes extremas.*

b) *Dos acordes disonantes consecutivos de este tipo, están prohibidos.*

Regla 9.- *Está prohibido repetir notas, excepto en el caso de intención rítmica muy característica.*

Entonces se considera como nota tenida.



Nota.- No abusar de estas repeticiones.

Regla 10.- *Oídos en solitario, no se admiten todos los intervallos.*

Son válidos solamente:

La séptima mayor, la novena menor, la cuarta aumentada o la quinta disminuida.

Se admiten también solos:

La séptima menor, la novena mayor, la segunda mayor solamente.

Todos los demás intervallos (tercera, cuarta justa, quinta justa, segunda menor), están prohibidos en esas condiciones.

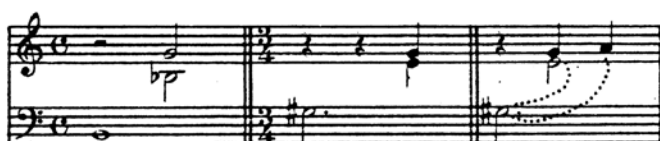
Prohibido:



Tercera en solitario.

a) *Sin embargo, todos estos intervallos prohibidos en solitario se admiten cuando hay contrapartida atonal, incluso en valores largos, en una de las notas del intervalo en cuestión con una parte tenida.*

Admitido Admitido Mejor (*)



(*) En razón de las dos contrapartidas atonales SOL y LA.

Regla 11.- *El salto melódico de octava no es practicable más que con las dos contrapartidas atonales (séptima mayor y novena menor) en la misma voz y seguidas.*

Admitido



Regla 12.- *El arpeggio se acepta cuando cada una de las notas comporta una contrapartida atonal.*

Admitido



Regla 13.- *La bordadura está admitida con una o dos contrapartidas atonales de la nota real.*

Posible

Mejor

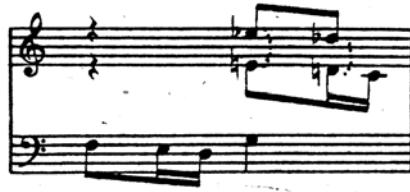


Nota: El efecto es más satisfactorio con dos.

Regla 14.- *Se admiten las imitaciones a condición de que el consecuente comporte exclusivamente notas distintas que en el antecedente.*

a) *EXCEPCIÓN: Sin embargo, se pueden tener en el consecuente, notas del antecedente, pero con tantas contrapartidas atonales como notas repetidas.*

Admitido



b) *La reproducción integral del antecedente con las mismas notas a cualquier octava, está siempre prohibido.*

c) *Jamás debe empezar el consecutivo sobre la misma nota que el antecedente.*

Prohibido



Regla 15.- *Cuando una voz calla, no puede volver a aparecer en la misma nota, aunque lo haga en otra octava, excepto si la parada excede ocho compases.*

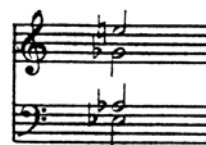
Regla 16.- *Cuando un intervalo armónico de cuarta justa se encuentra en las partes graves, no tener, en la voz inmediatamente superior, una nota que produzca a tres voces un acorde clasificado, excepto si las partes extremas están en contrapartida atonal simultánea.*

Prohibido



Mib LAb FA# (SOLb)
Acorde +6 sin sensible

Bueno



Contrapartida atonal simultánea
Mib – MI en las partes extremas.

Regla 17.- *Después de un silencio no se puede atacar una nota emitida en el acorde disonante precedente, sea en una parte vecina, sea entre partes extremas, incluso con contrapartida atonal.*

Prohibido



Admitido



Bueno. La repetición no se ha hecho en una parte vecina, ni entre partes extremas.

Regla 18.- *Dos partes vecinas no se deben entorpecer con un cromatismo alterno.*

A evitar



FA# en el alto FA inmediatamente después en la soprano en la misma octava.

Bueno



FA# grave en el alto suprime el inconveniente del cromatismo alterno.

Regla 19.- *Evitar en una línea melódica notas idénticas sobre los acentos.*¹¹

Regla 20.- *Se admiten todos los intervallos melódicos excepto el salto de octava aceptado condicionalmente. (Regla 11).*

a) *Los intervallos melódicos de séptima mayor y de novena menor son particularmente válidos, caracterizando bien el estilo atonal.*¹²

b) *No obstante, estas sucesiones demasiado sistemáticas darán una línea melódica demasiado brusca. Conviene pues encuadrarlos en movimientos menos extensos.*

¹¹ Precisaremos más adelante lo que consideramos como acentos melódicos.

¹² El intervalo de cuarta aumentada (o quinta disminuida) así como los intervallos de séptimas y de novenas en dos saltos disjuntos son excelentes.

PARTICULARIDADES

BAJO

10.- Encontrar el bajo conveniente a una línea melódica, no plantea los problemas de la música tonal.

Todo bajo, menos la nota del canto es válido,¹³ lo que da once posibles arranques en el bajo.

11.- Los bajos escritos en séptimas mayores o novenas menores son particularmente buenos, a condición de no sistematizarlos.¹⁴

TEMA

12.- Un tema puede comportar notas idénticas observando por supuesto, las reglas de contrapartida atonal. En cualquier caso, se recomienda no abusar de estas repeticiones o alejarlas lo máximo posible (excepto en el caso de la bordadura, regla 13).¹⁵

13.- Los temas con doce sonidos son excelentes, muy de acuerdo con el estilo atonal y más fáciles para realizar, sin comportar notas iguales.

EQUILIBRIO DE LAS VOCES

14.- El estilo atonal exige la mayor equidistancia posible de las voces con el fin de poder separar claramente cada voz y asegurar una sonoridad plena, no atropellada por intervalos armónicos demasiado estrechos. Esta es la razón por la que la segunda menor acentuada está prohibida.

ESCRITURA ATONAL RIGUROSA

15.- La escritura rigurosa consiste en aplicar la regla 5 con más rigor. En esta forma, la repetición de una nota en la misma octava no está admitida incluso no acentuada. Se debe por tanto separar las dos mismas notas al menos por dos compases, excepto si la contrapartida atonal se produce en la misma octava en cualquier voz.

16.- En principio, la escritura atonal rigurosa sólo se aplica en los ejercicios a título de gimnasia, porque presenta serios problemas de realización, y este mismo hecho permite adquirir una gran soltura. En composición, la regla 5 basta.

¹³ A partir de tres partes.

¹⁴ Como veremos más adelante, a dos partes esta sistematización es necesaria.

¹⁵ Respecto de la melodía atonal, ver los § 75 y 76.

17.- Los ejemplos que damos más adelante, están todos escritos en estilo riguroso,¹⁶ pero el alumno se conformará con hacer una parte de sus ejercicios solamente en esta modalidad, según las indicaciones que le daremos.

(A) RE en el alto }
 (B) RE en el soprano } No acentuadas. Posibles gracias a (C) MIb (RE#) en el tenor



(1) SIb en el tenor }
 (2) SIb en el bajo } Acentuadas. Posibles gracias a (3) en el bajo

ACENTOS

18.- La cuestión de los acentos en la melodía no es especial de la música atonal.

Contrariamente a las indicaciones dadas por las teorías de la música, no consideramos como obligatoriamente fuertes¹⁷ los primeros tiempos de cada compás. La barra de compás no significa nada en la materia, y nos ocupamos solamente del acento melódico, el cual puede estar sobre cualquier tiempo. Su determinación está en función de la comprensión del contexto melódico, porque no es otra cosa que un elemento de puntuación, y sabemos que es imposible puntuar convenientemente si el sentido musical de la frase permanece incomprensible.

¹⁶ Excepto algunos, donde el estilo riguroso apenas es aplicable.

¹⁷ En este caso, el autor utiliza la palabra *fort* (Fuerte), en lugar de *frapper* (Golpear o llamar. Marcar con el batido de la mano los tiempos acentuados de la medida). Ateniéndonos a esta distinción, respetamos en el texto la palabra fuerte y la palabra acentuado, entendiendo que así somos fieles a las diferencias de matiz que explica el autor y que comprendemos como: fuerte cuando se refiere a los primeros tiempos del compás y acentuado cuando alude a los acentos melódicos en cualquier parte del compás. N. de T.

FORMAS DE ESCRITURA ATONAL

19.- Distinguimos cinco formas principales de escritura atonal:

- 1°.- Forma contrapuntística.
- 2°.- Contrapunto rítmico nota contra nota.
- 3°.- Canto armonizado.
- 4°.- Canto armonizado y contrapunteado.
- 5°.- Parte libre integrada en una de las formas precedentes.

FORMA CONTRAPUNTÍSTICA

20.- El contrapunto será florido. Todos los ritmos (excepto los que son cojos) están admitidos y comprenden las superposiciones rítmicas binarias y ternarias.

21.- Esta forma conviene particularmente a la música de cámara, pero es válida también para la orquesta. Es la más característica del estilo atonal.

Bien escrita, es decir, con una gran variedad de ritmos, debe permitir la percepción simultánea de las diferentes líneas melódicas, como los clichés fotográficos en sobreimpresión.

CONTRAPUNTO A DOS PARTES

22.- Se comenzará a trabajar sobre la forma contrapuntística a dos partes.

23.- Las reglas especiales en esta especie son las siguientes:

1°.- Todos los intervalos armónicos acentuados serán obligatoriamente una séptima mayor, una novena menor o incluso una cuarta aumentada (o quinta disminuida).

2°.- En lo que concierne a este último intervalo, su empleo será excepcional,¹⁸ y jamás para comenzar ni terminar.

3°.- No acentuados, todos los intervalos armónicos están admitidos excepto la octava y el unísono.

4°.- Sin embargo, no se podrá sobre una tenida, tener en otra voz, sobre los tiempos, otros intervalos armónicos que las séptimas mayores y menores, las novenas menores y mayores, las cuartas aumentadas (o quintas disminuidas), las segundas mayores y menores.¹⁹

¹⁸ Se trata siempre del intervalo acentuado.

¹⁹ El intervalo armónico de segunda menor, puede emplearse en estas condiciones si no está acentuado.

Prohibido



Tercera prohibida sobre el tiempo,
incluso no acentuado.

Bueno



Novena mayor admitida en estas
condiciones

EJEMPLOS DE EJERCICIOS

BAJO DADO

Musical score for the 'BAJO DADO' exercise. It is a three-system score for piano, consisting of treble and bass clef staves. The first system is marked 'Andantino' and starts in 3/4 time with a piano (*p*) dynamic. The second system is marked 'Agitato' and starts in 3/4 time with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system is marked 'Calmato' and 'Poco rit.' and starts in 3/4 time with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

CANTO DADO

Musical score for the 'CANTO DADO' exercise. It is a three-system score for piano, consisting of treble and bass clef staves. The first system is marked 'Lento' and starts in 3/4 time with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system is marked 'Lento' and starts in 3/4 time with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system is marked 'Lento' and starts in 3/4 time with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

EJERCICIOS

24.- Se realizarán dos ejercicios sobre el bajo dado siguiente, por consiguiente, el contrapunto estará siempre en la parte superior.

TEMA CON DOCE SONIDOS



Nota.- El 2º ejercicio, será en estilo riguroso (§ 15).

25.- Se realizarán después dos ejercicios sobre el siguiente canto dado: (el contrapunto siempre en el bajo).

CANTO DADO



26.- Se terminará el trabajo a dos voces con dos ejercicios sin canto dado. El 2º en estilo riguroso.

Nota.- a) Todos los ejercicios sin parte dada, se inspirarán en el estilo de nuestros ejemplos.

b) Cada ejercicio tendrá de doce a veinte compases. Esta nota es válida para todos los ejercicios sin parte dada de este tratado.²⁰

Observación importante.- Salvo indicación contraria, los ejercicios, con o sin canto dado, se escribirán para las voces.

Se podrán superar ligeramente los límites de las voces indicadas en los tratados de armonía.

27.- Para la conducta melódica del contrapunto, repasar la regla 20.

²⁰ Igualmente en la observación siguiente.

CONTRAPUNTO A TRES PARTES

28.- Las reglas del contrapunto a tres partes son las siguientes:

1º.- Todos los intervallos armónicos serán admitidos incluso acentuados, excepto la octava y el unísono, así como la segunda menor, esta última admitida no acentuada.²¹

De cualquier forma, es preciso que el acorde disonante acentuado contenga obligatoriamente un intervalo armónico de séptima mayor o de novena menor (o los dos).

2º.- Evitar el intervalo armónico de novena entre las dos voces superiores, excepto en un movimiento melódico muy característico, cuyo interés puede compensar la falta de equilibrio producido por este intervalo situado entre las voces superiores.

3º.- El intervalo de novena menor²² entre partes extremas no es siempre posible, porque a veces da un acorde clasificado.

BUENO BUENO PROHIBIDO POSIBLE BUENO PROHIBIDO BUENO BUENO PROHIBIDO POSIBLE

Ac. de 9ª Ac. sobre Tónica Ac. sobre Tónica

4º.- El inconveniente es el mismo con ciertos intervallos de séptimas mayores.

PROHIBIDO PROHIBIDO

29.- Recordemos que la obligación de tener un intervalo armónico de séptima mayor o de novena menor entre partes extremas no existe más a partir de la escritura a tres partes.

Basta tener en cada acorde disonante acentuado, conforme a la regla 8, un intervalo armónico de séptima mayor o de novena menor.

²¹ Mientras que la octava y el unísono están prohibidos en todos los casos.

²² Y también el de novena mayor.

EJEMPLOS DE EJERCICIOS

CANTO DADO

Maestoso

S. A. B.

The musical score is written for voice and piano. It begins with the tempo marking 'Maestoso' and is in 5/4 time. The score is divided into four systems of staves. The first system shows the vocal parts (Soprano, Alto, Bass) and piano accompaniment. The second system continues the vocal and piano parts. The third system features a fermata over the vocal line and a change in piano accompaniment. The fourth system concludes with a 'Rit.' (Ritardando) marking and a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

TEMA CON DOCE SONIDOS
TENOR DADO

Modéré

(*) TEMA EN RETROGRESIÓN

EJERCICIOS

30.- Se realizarán dos ejercicios a partir del texto siguiente (bajo dado):

BAJO DADO

Nota.- El 2º ejercicio en estilo riguroso.

31.- Hacer después dos ejercicios con parte interior dada (alto) sobre el texto siguiente:

TEMA CON DOCE SONIDOS
ALTO DADO

The musical score for exercise 31 consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff begins with the tempo marking 'Assez viv.' and contains a melodic line with various intervals and dynamics, including a mezzo-forte (mf) dynamic. The second staff continues the piece, marked 'Rit.' (ritardando), and features a more complex rhythmic pattern with accents and a final mezzo-forte (mf) dynamic.

Nota.- El 1^{er} ejercicio en estilo riguroso.

32.- Se harán dos ejercicios sobre el canto dado siguiente:

CANTO DADO

The musical score for exercise 32 consists of three staves of music in 4/4 time. The first staff is marked 'Lento (a 6 partes)' and begins with a piano (p) dynamic. The second staff continues the piece, marked 'Largamente' (ad libitum), and features a mezzo-forte (mf) dynamic, a forte (f) dynamic, and a piano (p) dynamic with a 'sub.' (subito) marking. The third staff concludes the piece with a forte (f) dynamic.

Nota.- El 1^{er} ejercicio en estilo riguroso.

33.- Se terminará el trabajo sobre el contrapunto a tres partes con dos ejercicios sin canto dado (uno en estilo riguroso).

CONTRAPUNTO A CUATRO PARTES

34.- Ninguna regla nueva para este contrapunto.

35.- Las restricciones concernientes al intervalo armónico de novena (§ 28-2º) no existen a cuatro partes.

36.- La regla del § 28-1º es también válida para cuatro partes.

EJEMPLO DE EJERCICIO

CANTO DADO
TEMA CON DOCE SONIDOS

Allant (a 6 partes)

The musical score consists of five systems of four staves each, representing Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) parts. The time signature is 6/4. The key signature has one sharp (F#). The piece is marked 'Allant' and 'a 6 partes'. The first system includes dynamic markings 'mf' and 'f', and labels (A), (B), and (C) above the vocal lines. The second system has 'f' markings. The third system has 'dim.' and 'mf' markings. The fourth system has 'f' markings. The fifth system has 'mf' and 'p' markings. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

(A) y (C) hacen oír el RE en la misma octava pero no acentuada. El *Mib* en (B) (misma octava) no acentuado igualmente, hace contrapartida atonal y ese fragmento es bueno, incluso en estilo riguroso.

EJERCICIOS

37.- Se harán dos ejercicios sobre el Bajo dado siguiente (el 2º en riguroso).

BAJO DADO

(1) Repetición rítmica que se puede imitar en otras voces.

38.- Se harán después dos ejercicios con Tenor dado sobre el texto siguiente:

TENOR DADO

TEMA CON DOCE SONIDOS

(*) Tema en retrogresión

Nota.- El 1º ejercicio estará escrito para *cuarteto de cuerdas*. La parte dada en el alto de las cuerdas (estilo no riguroso). El 2º para las voces, en estilo riguroso.

39.- Se deberá hacer dos ejercicios con el Alto dado sobre el texto siguiente: (el 2º en riguroso)

ALTO DADO

Nota.- El 2º ejercicio estará en estilo riguroso y escrito para *cuarteto de saxofones* (soprano, alto, tenor, barítono). El canto dado en el Saxo alto.

40.- Sobre el texto siguiente, se harán dos ejercicios con Soprano dado:

SOPRANO DADO



Nota.- El 1^{er} ejercicio estará escrito para cuarteto de madera (flauta, oboe, clarinete Sib, fagot). La parte dada en la flauta (estilo no riguroso).

El 2^o para las voces en estilo riguroso.

41.- Para terminar el trabajo sobre el contrapunto a cuatro partes, se harán dos ejercicios sin parte dada (para las voces), uno en riguroso.

CONTRAPUNTO RÍTMICO NOTA CONTRA NOTA

42.- Es una forma rítmica a cappella: todas las voces tienen un ritmo idéntico excepto raras excepciones.

43.- Este procedimiento de escritura es corriente en Debussy. La música de Jazz lo emplea casi exclusivamente.²³

44.- Reglas:

1^o.- Las partes procederán por movimiento contrario o directo.

2^o.- El movimiento directo de las cuatro voces es muy posible, pero excepcionalmente.

3^o.- Cuando una nota se oye *cuatro partes*, la unidad de tiempo (es decir el mínimo melódico de la pieza multiplicado por cuatro), se puede acompañar con movimiento pero *solamente en una sola voz*.

Unidad: la corchea



²³ Además, con un ritmo constante de los tiempos acentuados permitiendo la percepción de síncopas.

45.- Esta forma es válida tanto para la orquesta como para el piano o para la música de cámara.

46.- Sin embargo, aconsejamos para la composición en estilo atonal, no emplearlo demasiado frecuentemente ni por mucho tiempo, por el hecho de su oposición con la polifonía contrapuntística que es después de todo, el elemento característico de esta música.

EJEMPLO DE EJERCICIO

CANTO DADO
TEMA CON DOCE SONIDOS

The musical score is divided into three systems. The first system, labeled 'Allegretto', shows the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The second system includes performance instructions: 'Accel. poco a poco', 'Allarg. Sub.', and dynamic markings like 'p sub. (2)'. The third system is marked 'poco più lento' and 'Rit.', showing a deceleration of the music.

- (1) Repetición rítmica en las cuatro voces
- (2) Ver § 44-3°.

EJERCICIOS

47.- Hacer un ejercicio sobre el canto dado siguiente (estilo riguroso):

CANTO DADO



The musical notation for exercise 47 consists of two staves in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The second staff continues with a quarter note Bb4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The melody then moves to a higher register with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The final measure of the second staff features a quarter note Bb4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4, ending with a double bar line.

(1) Repetición rítmica de las notas en todas las voces.

Nota.- Este ejercicio se escribirá para *cuarteto de metal*: 2 trompetas en DO, 1 Trombón, 1 Tuba.

48.- Se hará a continuación un ejercicio sobre un bajo dado que compondrá el alumno en estilo no riguroso, escrito para *cuatro trompas en FA*.

CANTO ARMONIZADO

49.- Forma puramente armónica: una línea de canto es armonizada por acordes disonantes cuyas notas suenan simultáneamente.

50.- Debemos tratar esta forma como un canto dado de ejercicio de armonía, dejando la línea de canto absolutamente aparte.

51.- Ésta²⁴ conviene sobre todo a la melodía, pues es la forma más simple y la menos rica de todas. De este modo, la melodía puede expandirse libremente con un sostén armónico, compuesto aquí, naturalmente, de acordes disonantes atonales.

²⁴ Se refiere a la forma de Canto Armonizado. N de T.

EJEMPLO DE EJERCICIO

CANTO DADO
TEMA CON DOCE SONIDOS

Cómodo

A musical score for a vocal exercise. It consists of two systems of four staves each. The top staff is the vocal line, starting with the tempo marking 'CÓMODO' and dynamic 'mf'. The accompaniment includes piano (p) and mezzo-forte (mf) parts. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first system contains 12 measures, and the second system contains 12 measures, ending with a double bar line.

EJERCICIOS

52.- Hacer un ejercicio sobre el canto dado siguiente (en estilo riguroso):

CANTO DADO

Moderato

A musical score for a vocal exercise. It consists of two systems of two staves each. The top staff is the vocal line, starting with the tempo marking 'MODERATO' and dynamic 'p'. The bottom staff is the piano accompaniment. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The first system contains 8 measures, and the second system contains 8 measures, ending with a double bar line.

53.- Hacer seguidamente un ejercicio con línea melódica compuesta por el alumno (en estilo no riguroso).

CANTO ARMONIZADO Y CONTRAPUNTEADO

54.- Forma mixta armónica y contrapuntística, más rica que la precedente por el hecho del movimiento que pueden hacer las voces.

En efecto, esta forma, aunque es de esencia armónica, permite una cierta polimelodía y también algunos dibujos imitativos.

EJEMPLO DE EJERCICIO

CANTO DADO

The musical score is titled "CANTO DADO" and is marked "Animato". It consists of four systems of music, each with four staves (treble and bass clefs). The first system begins with a treble clef staff containing a vocal line starting with a melodic phrase, followed by three accompaniment staves. The second system continues the vocal line and accompaniment. The third system shows a change in the bass clef accompaniment staves, with the bass line moving to a lower register. The fourth system concludes the piece with a final cadence. Dynamics such as *mf* and *p* are indicated throughout the score.

EJERCICIOS

55.- Hacer un ejercicio sobre el canto dado siguiente (estilo riguroso):

CANTO DADO

The musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, 3/4 time, and is marked 'Cantabile' and 'Dolce'. It contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a slur over a group of notes. The middle staff is also in treble clef and contains a melodic line with a triplet of eighth notes and dynamics 'f' and 'mf'. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with dynamics 'p sub.', 'Rit.', and 'pp'.

Nota. - Este ejercicio se escribirá para *cuarteto de cuerdas*.

56.- Se hará a continuación un ejercicio con línea de canto compuesta por el alumno en estilo no riguroso y para las voces.

PARTE LIBRE INTEGRADA EN UNA DE LAS FORMAS PRECEDENTES

(Excepto la forma contrapuntística)

57.- Se puede integrar una parte libre para facilitar la ejecución.

58.- Esta parte libre puede, en efecto, tomar puntos de apoyo de los acordes disonantes, es decir, duplicar una de las notas.

59.- Reglas

1º.- La parte libre debe estar escrita para una voz a solo, o para un instrumento de timbre diferente.

2º.- La parte libre puede duplicar una nota (o incluso varias seguidas) del acorde disonante, **pero jamás con el bajo**, cualquiera que sea la octava de esta duplicación.

3º.- Puede moverse libremente sin dejar más intervalos al descubierto que los permitidos en las reglas generales.

4°.- La parte libre se emplea frecuentemente con la forma “canto armonizado” y “canto armonizado y contrapunteado”.

5°.- El solo vocal o instrumental acompañado por el piano o la orquesta se trata generalmente en parte libre.

6°.- No hay estilo riguroso con parte libre.

7°.- No se puede integrar una parte libre en la forma contrapuntística.

EJEMPLO DE EJERCICIO

PARTE LIBRE INTEGRADA EN LA FORMA: LÍNEA DE CANTO ARMONIZADO Y CONTRAPUNTEADO (SOLO VOCAL CON ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO)

The musical score is divided into three distinct sections, each with its own tempo and dynamic markings:

- Section 1 (Cantabile):** The tempo is marked "Cantabile". The Soprano part begins with a dynamic of *mf* *expressif* and later moves to *plus f*. The Piano accompaniment starts with a dynamic of *p* and later moves to *mf*.
- Section 2 (Agitato):** The tempo is marked "Agitato". The Soprano part starts with a dynamic of *f* and later moves to *sostenuto*. The Piano accompaniment starts with a dynamic of *f* and later moves to *sostenuto*. The section concludes with the marking "Poco rit."
- Section 3 (Calmato):** The tempo is marked "Calmato". The Soprano part starts with a dynamic of *mf* and later moves to *f*. The Piano accompaniment starts with a dynamic of *mf* and later moves to *mf*. The section concludes with the marking "Lento".

EJERCICIOS

60.- Hacer un ejercicio sobre la línea melódica siguiente (parte libre para soprano con acompañamiento de piano, armónico y contrapuntístico):

SOPRANO (Parte libre)

The image shows a musical score for Soprano (Parte libre) in 2/4 time, marked *Lento*. The score consists of three staves. The first staff begins with a *mf* dynamic and features a melodic line with a triplet of eighth notes. The second staff continues the melody with a *f* dynamic and is marked *expressif*. The third staff concludes the exercise with a *p* dynamic, also featuring a triplet of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

61.- Se hará a continuación un ejercicio sobre una línea melódica en parte libre que compondrá el alumno para un *instrumento solo* (a su elección) y acompañamiento de piano con la forma “canto armonizado”.

Nota. - Recordemos que no hay estilo riguroso con una parte libre.

COMPOSICIÓN ATONAL

62.- En composición, todas las formas descritas más arriba, no solamente son posibles, sino que se pueden suceder en una misma obra, lo que permite dar una gran variedad a la escritura.

63.- Precisemos que no hay absolutamente ninguna diferencia de escritura entre los ejercicios y la composición, lo que quiere decir que los ejercicios que se habrán hecho son verdaderas pequeñas composiciones atonales.

MEZCLA DE ATONALISMO Y DE TONALISMO²⁵

64.- Mezclar los dos estilos, atonal y tonal, es una cosa algo delicada pero no imposible.

²⁵ Este capítulo sólo concierne a la composición.

65.- Sobre todo, conviene evitar disparates, porque lo que se llama “falta de armonía” es de hecho la mezcla desconsiderada de estilos, es decir, de los modos musicales, tal y como lo hemos indicado en la introducción.

66.- La mezcla de los dos estilos es posible a condición de evitar en el estilo tonal, los acordes de séptima y de novena de dominante, los acordes sobre tónica y los de cuartas y sextas sobre dominante por el hecho de su gran precisión tonal.

67.- Los modos gregorianos están mucho más cerca del modo atonal que los modos clásicos.

68.- De todas formas, se actuará con mucha prudencia en el paso de un estilo a otro.

ESTUDIO DE LA TÉCNICA ATONAL

69.- Aconsejamos no abordar los presentes estudios más que después de los de armonía tonal y contrapunto riguroso tonal y modal.

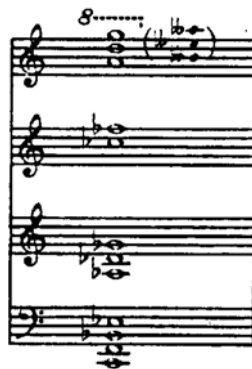
ACORDE PANTONAL

70.- El acorde pantonal está constituido por los doce sonidos del modo atonal superpuestos.

71.- La escritura de este acorde será lo más amplia y equidistante posible.

72.- Se evitará cuidadosamente todo intervalo armónico de segunda menor.

73.- Se puede considerar que el estado fundamental de este acorde está constituido por la superposición de cuartas justas.



74.- A pesar del atonalismo absoluto del acorde pantonal, se deberá evitar la repetición de notas en las mismas voces, antes y después del acorde pantonal.

75.- He aquí dos disposiciones de este acorde:

(Extracto del Cuarteto de Cuerdas Op. 340 de Julien FALK)

MONODÍA ATONAL

76.- La escritura a una voz exige algunas reglas suplementarias con el fin de evitar un tonalismo sobreentendido, que se produciría por el hecho de que no podemos destruir la sensación tonal con otras voces, tal y como se hace normalmente observando las reglas que hemos dictado.

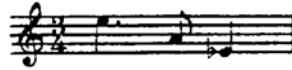
77.- Por tanto, se deberán aplicar las reglas siguientes:

a) Los intervallos melódicos admitidos sin restricción son las séptimas mayores, novenas menores, novenas mayores y cuartas aumentadas (o quintas disminuidas).

b) Todos los demás intervallos (excepto la octava) están admitidos cuando la segunda nota de ese intervalo hace contrapartida atonal, a distancia al menos de dos notas y de dos compases enteros como máximo, de la nota a neutralizar.

La segunda Mib-REb está admitida. El REb hace contrapartida atonal del RE *natural* (x)

c) Estos intervallos están todavía admitidos sobre tres notas, formando los tres una novena menor



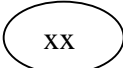
excepto cuando esas notas recuerdan el acorde de novena²⁶

Prohibido:



Las cinco primeras notas hacen intervallos únicamente disonantes: Sib – Mib, en el segundo compás, quinta justa admitida porque hace la novena menor en tres notas (ver c).

3^{er} compás: SOL – FA# segunda menor admitida. El FA# hace contrapartida atonal del FA natural



situado exactamente a dos compases de distancia (límite extremo)

del FA# (ver b).

4^o compás: DO – SI, segunda menor admitida en las mismas condiciones. El SI hace contrapartida atonal de Sib



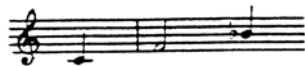
d) Se admite todavía una sucesión de cuartas justas a condición de que haya al menos tres.

Admitido:



d bis) No es preciso sin embargo que la segunda cuarta sea de una duración mayor que la primera.

Prohibido:



e) La cuarta justa está igualmente admitida seguida o precedida por una cuarta aumentada.

Admitida:



²⁶ Por otra parte, toda serie de intervallos que den un acorde clasificado, están rigurosamente prohibidos.

f) El cromatismo²⁷ sobre tres notas y más, está prohibido.

g) Los temas con doce sonidos son particularmente propicios para el género monódico.

Nota.- Estas reglas, indispensables para la escritura a una voz, pueden de cualquier forma, constituir una base para la construcción de una línea melódica atonal a varias voces, sin que por otra parte sea obligatorio.

ESCRITURA ORQUESTAL

78.- La escritura orquestal exige la interpretación de ciertas reglas, por el hecho de los distintos timbres y de la pujanza más o menos grande de los instrumentos.

79.- La contrapartida atonal no se acepta más que cuando está emitida por un instrumento de timbre igual o superior de una familia diferente²⁸ o por un conjunto de instrumentos suficientemente potentes para asegurar la neutralización de una manera adecuada.²⁹

80.- En lo que concierne a los instrumentos de una misma familia, se aseguran la contrapartida atonal entre ellos.

81.- El roce de segunda menor se admite incluso acentuado cuando está emitido por instrumentos de familias diferentes.

Nota.- No conviene aprovecharse de esta posibilidad para generalizar estos roces que a pesar de todo, serán excepcionales.³⁰

82.- Los timbales se emplearán muy libremente. Pueden perfectamente duplicar una nota cuando constituyen un apoyo, especialmente en el refuerzo o en la prolongación de los bajos.



²⁷ O tres semitonos sucesivos.

²⁸ Se sabe que hay tres familias principales de instrumentos:

Las cuerdas, las maderas, los metales, a los que se adjunta una familia complementaria: la percusión. Los saxofones, a pesar de su timbre híbrido, están clasificados en las maderas.

²⁹ Es evidente que una nota emitida por un trombón, no sabría ser neutralizada por un violín, ni tampoco por un conjunto de violines. Haría falta en este caso, añadir algunas maderas.

³⁰ Se trata de la segunda menor acentuada.

83.- El piano, el arpa, la celesta, el xilófono, etc... no pueden de ninguna manera, servir para la contrapartida atonal de un instrumento (cuerdas, maderas o metales).

84.- Es totalmente necesario en el estilo atonal orquestal, “pensar en orquesta” según la expresión consagrada, para poder aplicar las reglas precedentes.

ÍNDICE

	Pág.
Introducción.....	9
Consideraciones generales.....	17
Reglas.....	18
Particularidades.....	25
Escritura atonal rigurosa.....	25
Acentos.....	26
Formas de escritura atonal.....	27
Forma contrapuntística.....	27
Contrapunto a dos partes.....	27
Contrapunto a tres partes.....	30
Contrapunto a cuatro partes.....	33
Contrapunto rítmico nota contra nota.....	36
Canto armonizado.....	38
Canto armonizado y contrapunteado.....	40
Parte libre integrada en una de las formas precedentes.....	41
Composición atonal.....	43
Mezcla de atonalismo y de tonalismo.....	44
Estudio de la técnica atonal.....	44
Acorde pantonal.....	44
Monodía atonal.....	45
Escritura orquestal.....	47

APÉNDICE 2

Traducción de la obra:

***STUDIES IN COUNTERPOINT BASED ON
THE TWELVE-TONE TECHNIQUE***

(G. Schirmer, Inc., New York, 1940. Original en inglés)

de

ERNST KRENEK

Traducción: Carme Fernández Vidal

APÉNDICE 2

INTRODUCCIÓN

El presente apéndice muestra la traducción íntegra y literal del texto de la versión original inglesa de 1940 escrito por Ernst Krenek y publicado por la editorial G. Schirmer bajo el título “Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique”.¹

En el año 1965 apareció una versión española realizada por José Casanovas y Puig que agrupaba dos libros de Krenek: “Selbstdarstellung”² y “Studies in Counterpoint”³, y que ediciones Rialp difundió en los países de habla castellana bajo el título “Autobiografía y Estudios”.⁴ A pesar de que hace muchos años que esta versión ya no se halla disponible en el mercado, hemos podido consultarla, y puesto que según nuestro criterio observamos alguna divergencia tanto en cuestiones de estilo narrativo, como de carácter terminológico; decidimos realizar nuestra propia traducción a partir del citado texto original en inglés. Aunque ha penalizado nuestro esfuerzo, lo consideramos oportuno para nuestro trabajo puesto que partimos de la presunción de que un contacto directo con la edición original siempre otorga material de primera mano al que hemos procurado someternos con la máxima fidelidad y escrupulosidad.

La labor de traducción de este texto –que también responde a nuestros fines pedagógicos- no ha resultado excesivamente compleja aunque, al adaptar el léxico español a determinados términos ingleses, fue necesario tomar decisiones particulares cuyo detalle podrá consultarse en las “Notas del traductor”.

¹ KRENEK, Ernst. *Studies in Counterpoint based on the Twelve-Tone Technique*, New York, 1940.

² KRENEK, Ernst. *Selbstdarstellung*, Zürich, 1948.

³ KRENEK, Ernst. *Studies in Counterpoint...*, Op. cit.

⁴ KRENEK, Ernst. *Autobiografía y Estudios*, Madrid, 1965.

APÉNDICE 2

NOTAS DEL TRADUCTOR

Aunque algunas observaciones respecto a la traducción se hayan introducido directamente en el texto en forma de notas a pie de página, ofrecemos a continuación las aclaraciones sobre determinados términos que, debido a que la nomenclatura inglesa no se ajusta conceptualmente al léxico pedagógico español, requieren mención explícita:

Key: Lo hemos traducido por “tonalidad”, a veces por “tono” (significando tonalidad en el sentido limitado del término, es decir, refiriéndose no al sistema si no a tonalidades concretas).

Tone : Se puede traducir tanto por “sonido” como por “tono” (en este caso al tratarse de un sinónimo de “sonido” el contexto no dejará lugar a dudas).

Part : Traducimos por “voz”, aunque a veces por “parte”, refiriéndose en ambos casos a las líneas melódicas (sean 1 ó más) que conforman un complejo polifónico (o sea, el contexto contrapuntístico a estudiar).

Deceptive imitation : imitación aparente

ESTUDIOS SOBRE CONTRAPUNTO

Basados en la técnica dodecafónica

POR

ERNST KRENEK

Profesor de Música del Vassar College

TRADUCCIÓN: CARME FERNÁNDEZ VIDAL

**G. SCHIRMER, Inc.
New York**

RECONOCIMIENTO

El autor desea reconocer con gratitud la amistosa colaboración de Miss Edith S. Woodruff y Mr. Nicolas Slonimsky, con quienes está enormemente en deuda por sus valiosos consejos en la preparación de este libro.

Contenidos

Capítulo	pág.
Introducción	63
I. La serie dodecafónica	68
II. Escritura a una voz	71
III. Escritura a dos voces	78
IV. Formas derivadas de la serie	84
V. Invenciones a dos voces utilizando O e I	86
VI. Escritura a dos voces utilizando las cuatro formas de la serie	91
VII. Escritura a tres voces	96
VIII. Ampliación de las reglas concernientes a la repetición de sonidos . . .	107
IX. Transposiciones de las formas de la serie	109
X. Disposición de formas más extensas	115
Apéndice – Series especiales	122

INTRODUCCIÓN

Tonalidad y Atonalidad

La música que se organiza técnicamente a través del recurso de las tonalidades mayor y menor se denomina música “tonal”. La música que no está organizada mediante tales medios puede denominarse “atonal”, un término aplicado particularmente a la música del siglo XX en tanto que esta música carece de los criterios de la tonalidad en el sentido que acabamos de exponer.

Sin duda es posible establecer una definición más precisa de la tonalidad. Se podría llamar tonalidad a cualquier método destinado a establecer relaciones reconocibles entre los elementos musicales. En este sentido, el sistema de las tonalidades mayores y menores, característico de un determinado periodo histórico, sólo representaría uno de los muchos aspectos posibles de la tonalidad, y la música que no cumpliera con los postulados de este sistema debería mostrar algún otro tipo de relaciones elementales, por ejemplo otro tipo de tonalidad. Sin embargo, puesto que la música contemporánea escrita sin tonalidad¹ se denomina normalmente “atonal”, se simplifica la discusión si uno restringe la referencia del término “tonalidad” al principio de las tonalidades mayor y menor. Además, esta definición más limitada está de acuerdo con los enunciados de los diccionarios reconocidos.

En el artículo sobre “Tonalidad” de *The International Cyclopedia of Music and Musicians* (New York, 1939) se cita a Arnold Schoenberg diciendo: “La música no sólo depende de la acústica sino de la lógica y de aquellas leyes particulares que resultan de la combinación de tono y melodía²... La tonalidad, al ocuparse de que los hechos *armónicos* resulten perceptibles y de correlacionarlos, es por consiguiente no un *fin* sino un *medio*.” (la cursiva es mía)

¹ Ver aclaraciones sobre la palabra inglesa “*key*” en las “Notas del traductor”.

² Traducimos “*tune*” por “melodía”. (N. del T.)

Si la tonalidad es un medio, ¿cuál es entonces, el fin al que aspira la tonalidad? Resulta obvio que semejante organización general del material musical permite que las formaciones musicales puedan considerarse entidades lógicamente coherentes.

Con la inevitable desintegración de la tonalidad ocasionada por la evolución de música en el siglo XIX, surgió la pregunta de qué nuevos métodos se podían idear para crear formas lógicamente coherentes a partir del material atonal.

La “Idea Unificadora”

Schoenberg propuso la técnica dodecafónica como un medio hacia este fin. En una carta a Nicolas Slonimsky (publicada en el libro de Slonimsky *Music since 1900*, p. 574), escribe Schoenberg respecto al origen de la técnica dodecafónica: “Siempre estaba atareado con el objetivo de basar intencionalmente la estructura de mi música en una *idea unificadora* diera lugar no sólo a todas las demás, sino que también regulara su acompañamiento y los acordes, las 'armonías'.” (la cursiva es mía).

En efecto, en todas las obras de Schoenberg se puede rastrear una especial atención por crear unidad dentro de las formas extensas. Incluso en sus tempranas composiciones tonales, no se contentaba con la unidad elemental producida por las relaciones entre tonalidades, sino que sobre estos elementos básicos, construía una superestructura temática de una extraordinaria concisión en lo que se refiere a las relaciones motívicadas. Su Primer Cuarteto de Cuerda, por ejemplo, una pieza de una longitud y diversidad insólita, está construido con apenas unos pocos elementos temáticos básicos que aparecen una y otra vez en múltiples variaciones y combinaciones.

Cuando consciencia tonal desapareció completamente y la música se volvió “atonal”, la unidad técnica ya no se podría establecer por más tiempo sobre un soporte armónico sólido. Como es lógico, la atención se centró en las relaciones motívicadas: mientras que antes habían sido una superestructura erigida sobre un fundamento armónico, ahora se convertían en las responsables de la consistencia de todo el edificio.

El Motivo y la Serie Dodecafónica

En todas las composiciones “atonales” de Schoenberg se puede observar un énfasis en relaciones motívicas de varias clases, incluso antes de que formulara la técnica dodecafónica. Aunque comenzó a escribir en el nuevo lenguaje a principios del siglo XX, no publicó sus primeras composiciones dodecafónicas hasta el año 1923. En esta técnica, el uso de relaciones motívicas como “Idea Unificadora” para el nuevo material se lleva a cabo con una rigurosidad asombrosa.

La serie de doce tonos –característica fundamental de la técnica dodecafónica– reemplaza al conjunto de motivos básicos a partir de los cuales Schoenberg desarrollaba las diversas ideas de sus composiciones tonales. Se puede hacer así porque abarca la suma total del material disponible –los doce tonos en que se divide nuestra octava– y presenta este material en un orden característico.

De este modo, la función primordial de la serie es la de una especie de “almacén de motivos” a partir del cual se desarrollarán todos los elementos individuales de la composición. Sin embargo, como consecuencia de sus incesantes repeticiones a lo largo de toda la composición, la serie logra más que eso: asegura la homogeneidad técnica de la obra, impregnando toda su estructura como un hilo rojo que tejido en una tela, le proporciona un tono característico sin apenas hacerse visible como tal.

La Técnica Dodecafónica y el Contrapunto

La idea de tonalidad (como un medio que “tiende a hacer perceptibles los hechos armónicos”) emana de una concepción de la música básicamente *armónica*. Los puntos esenciales de la tonalidad –tales como el tono, la función dominante-tónica, la cadencia tonal– son fenómenos armónicos, mientras que la atonalidad depende para su organización de las relaciones motívicas y lleva aparentemente los fenómenos *melódicos* a un primer plano.

Así pues, el nuevo lenguaje se basa en una concepción esencialmente polifónica de la música, estrechamente relacionada con la visión que de ella se tenía en la Edad Media, antes de que se hubiera desarrollado la tonalidad (en nuestro sentido del término). Por consiguiente parece acertado aproximarse a la atonalidad y a la técnica dodecafónica por medio del contrapunto. Los hechos armónicos en la atonalidad sólo tienen una importancia secundaria, al menos en la etapa que nos ocupa del desarrollo atonal.

Propósito del Presente Libro

Este libro no pretende resumir o codificar la práctica de la técnica dodecafónica según aparece en las obras de Schoenberg, de sus discípulos Alban Berg y Anton Webern, y de otros varios compositores. Estando esta técnica todavía en proceso de elaboración y sujeta a cambios en cada nueva obra, el estudiante se confundiría fácilmente si tuviera que empezar por examinar sus múltiples aplicaciones en las obras de estos compositores.

El autor desea presentar los principios elementales de la técnica dodecafónica como él la ha aplicado en varias de sus propias obras, y de una manera que ha demostrado ser útil en la enseñanza. Las páginas siguientes tratan, según se puede formular hoy en día de manera inequívoca en reglas más o menos definidas, la técnica dodecafónica. Trabajando sobre estas directrices, el estudiante con talento será capaz de expresarse, tras un periodo relativamente corto de tiempo, de manera lógica y sistemática en el lenguaje atonal. Después podrá pasar a analizar las aplicaciones más complicadas de esta técnica y a obtener sugerencias para sus nuevas tentativas fuera del ámbito del presente texto.

El autor cree que en una fase posterior de desarrollo, la música atonal puede que no necesite las estrictas regulaciones de la técnica dodecafónica, y anticipa que los puntos esenciales de esta técnica se convertirán en una especie de segunda naturaleza. Sin embargo, esta conclusión sólo se materializará si la técnica dodecafónica se utiliza constantemente como un entrenamiento para componer en el lenguaje atonal, del mismo

modo que la teoría de armonía clásica se enseña como una introducción a la composición tonal “libre”.

Puesto que aquí se aborda la técnica dodecafónica desde el punto de vista del contrapunto, el conocimiento del contrapunto severo (Palestrina) se recomienda como requisito previo, aunque no indispensable.

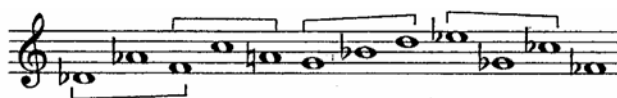
CAPÍTULO I

LA SERIE DODECAFÓNICA

Las series dodecafónicas a utilizar en los siguientes ejercicios son sucesiones de doce tonos diferentes. En el transcurso de estos ejercicios, el estudiante pronto se dará cuenta de la importancia de los intervalos entre los tonos consecutivos de la serie, ya que su repetición frecuente los marcará ostentosamente como puntos de referencia melódicos y armónicos. Puesto que los primeros ejercicios son bastante cortos, esta consideración todavía no es primordial. Así pues, al construir una serie dodecafónica es necesario observar nada más que unas pocas reglas básicas:

1. No utilizar series con demasiados intervalos iguales, porque la repetición del mismo intervalo hará difícil evitar la monotonía en el desarrollo melódico.
2. Evítese más de dos tríadas mayores o menores formadas por un grupo de tres tonos consecutivos, como por ejemplo:

Ej. 1



porque las implicaciones tonales que emanan de una tríada son incompatibles con los principios de la atonalidad.

Puesto que una serie no es un tema sino sólo un modelo básico, es recomendable escribirla por medio de redondas, sin líneas divisorias de compás.

A continuación, un ejemplo de una serie conveniente:

Ej. 2



Todos los ejemplos de la mayor parte de este libro, en tanto que estén relacionados con la técnica dodecafónica, *estarán basados en la serie del Ej. 2.*

En la técnica dodecafónica, sólo es relevante el orden en la sucesión de los tonos en la serie, sin tener en cuenta su registro. Las siguientes series se consideran idénticas a la del Ej. 2.

Ej. 3



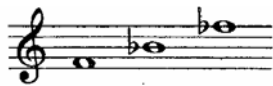
Ej. 4



Por consiguiente, en la composición los tonos de la serie se pueden utilizar en cualquier octava, siempre y cuando el orden de la sucesión permanezca inalterado.

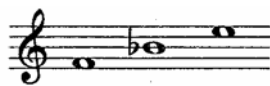
El uso de # y *b* es arbitrario. En la música tonal, el significado de

Ej. 5



y

Ej. 6



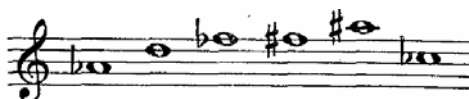
y

Ej. 7



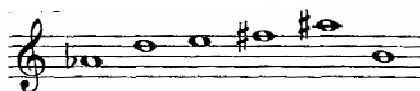
es diferente, incluso cuando se realiza en instrumentos de teclado de afinación temperada, debido a la coordinación de estos tonos con diferentes centros tonales. En la música atonal, *Reb*, por ejemplo, es idéntico que *Do#*, incluso cuando se interpretan en instrumentos de cuerda. Se advierte una cierta deficiencia de nuestra notación para la escritura de la música sin tonalidad; pero no obstante, tenemos que usar esta notación por razones prácticas. Si escribimos la siguiente frase

Ej. 8



preferentemente en la forma:

Ej. 9



lo hacemos sólo por el deseo de una mayor claridad gráfica, y no debido a consideraciones de coordinación tonal.

CAPÍTULO II

ESCRITURA A UNA VOZ

El estudiante puede empezar de inmediato a escribir breves invenciones, utilizando sus propias series dodecafónicas. Como en los ejercicios de contrapunto severo, estas piezas pueden concebirse para voz pero resultará más provechoso y estimulante escribirlas para instrumentos (violín, viola, violonchelo, flauta, clarinete, y otros instrumentos similares), debido a su mayor movilidad. Por lo general, las piezas no deberían sobrepasar una longitud de veinte compases. Empecemos con una invención a una voz.

Una composición a una voz en la técnica dodecafónica consiste en continuas repeticiones de la serie básica; en otras palabras, cuando se han utilizado los doce sonidos de la serie en la sucesión dada, al último (el decimosegundo) le seguirá de nuevo el primero, y así sucesivamente hasta que la pieza finalice con el sonido número doce de la última entrada de la serie. Una vez presentada, la serie se debe continuar hasta su fin.

Al construir melodías sobre la serie dodecafónica elegida, resulta esencial tener en cuenta las siguientes consideraciones:

1. Un tema no es necesariamente idéntico a la serie; al contrario, sólo ocasionalmente será ese el caso. Por consiguiente, las cesuras entre los temas (o en general, entre secciones articuladas de la línea melódica) no deberían coincidir con las entradas consecutivas de la serie.
2. La repetición de sonidos se permite *antes* de que aparezca el siguiente sonido de la serie y dentro de la misma octava, como por ejemplo:

Ej. 10



La repetición de un sonido *después* de la aparición del sonido siguiente de la serie se permite en los trinos:

Ej. 11



trémolos:

Ej. 12



formaciones similares al tremolo:

Ej. 13



y en grupos en los que una nota se pueda considerar auxiliar:

Ej. 14



Es evidente que repeticiones de este tipo sólo pueden tener lugar entre grupos de dos sonidos consecutivos. Posteriormente se darán ampliaciones de estas normas (ver capítulo VIII).

3. Respecto a la configuración melódica, rítmica y métrica de la melodía, no existen otras limitaciones que las propias del instrumento escogido.

Puesto que la música escrita en la técnica dodecafónica no está determinada por consideraciones tonales, las invenciones a una voz deben mostrar el más alto grado de articulación en la línea melódica propiamente dicha. La plasticidad de la melodía mejorará sustancialmente si el sonido más agudo y el más grave aparecen solamente una vez. La vivacidad rítmica es un requisito vital del estilo que estamos trabajando. El estudiante pronto se dará cuenta de que el uso prolongado de modelos rítmicos invariables genera una monotonía menos aceptable en este estilo que en cualquier otro lenguaje. La periodicidad simétrica producida por un número igual de unidades métricas (como en los periodos de cuatro o de ocho compases de la música tonal) resulta ajena a este estilo, no sólo porque los fundamentos armónicos de esta periodicidad están ausentes, sino también porque los periodos simétricos no concuerdan con el carácter contrapuntístico de esta música.

Al ser la articulación principalmente un producto del fraseo, el estudiante debería utilizar signos de expresión para adecuar el significado métrico, rítmico y agógico de cada nota con precisión.

El siguiente ejemplo presenta una invención breve para violín *solo*, construida sobre la serie del Ej. 2, que cumple algunos de estos requisitos, pero que no está fraseada adecuadamente:

Ej. 15

Violin

Allegro moderato ♩ = 90

1 2 3

4 5 6

p *mf* *f*

ff *mf* *p*

Comentario: Es obvio que la intención del compositor era establecer un enunciado temático en el primer compás y la mitad del segundo, para utilizarlo después en una sección central contrastante (compases 2-4), hasta alcanzar un clímax (compás 4), y terminar con una especie de reminiscencia del primer tema.

Crítica:

1. La cesura entre el tema y la sección central no es lo suficientemente pronunciada. En una invención tonal, por ejemplo:

Ej. 16

Allegro $\text{♩} = 108$

la cesura entre los compases 4 y 5 (Ej. 16) podría ser suficiente porque la siguiente sección contrastante presenta un nuevo color armónico (la subdominante) y el esquema métrico subyacente está construido sobre una simetría de cuatro compases. En la música atonal sin embargo, una interrupción como la que tiene lugar tras el segundo tiempo del compás 2 del Ej. 15, requiere más énfasis para hacer la articulación perfectamente clara.

2. La coda sigue al punto culminante (compás 4) excesivamente cerca, oscureciendo así el diseño formal, y entra tan repentinamente que la sección central no tiene tiempo de desarrollarse. Por tanto la estructura formal de toda la invención resulta desequilibrada e imprecisa.

Mejoras sugeridas:

Ej. 17

Allegro moderato $\text{♩} = 90$

1. El elemento temático dispone de más tiempo para desarrollarse y está separado con más claridad de la sección central.
2. El principal propósito de la siguiente mejora es enfatizar el punto culminante (compás 4 del Ej. 15). Para este propósito, parecen aconsejables algunos cambios menores en la sección central aunque la versión original no está definitivamente mal. Para hacer el clímax más acusado, es conveniente acelerar más el movimiento en las proximidades del punto culminante que al principio de la sección:

Ej. 18



Se observará que los tiempos fuertes de la frase (marcados con el signo >) no coinciden con los tiempos fuertes del compás. En el primer compás del Ej. 18, los tiempos fuertes están sobre la primera y la sexta nota, no sobre la primera y la quinta. En la música atonal la frase crea su propio metro, independientemente de la indicación de compás que sólo sirve para facilitar la lectura. El Ej. 18 también se podría escribir de esta manera:

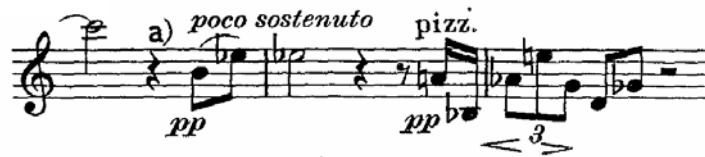
Ej. 19



Las dos formas de escribir el pasaje producen el mismo efecto musical y difieren únicamente en su disposición métrica.

3. Para preparar la coda es necesario no abandonar bruscamente los elementos presentados en la sección central. Podría sugerirse, por ejemplo:

Ej. 20

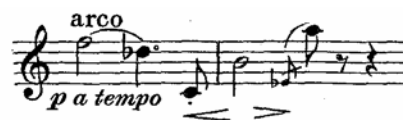


En el elemento a) (Ej. 20), se recuerda el punto culminante (último compás del Ej. 18) como en una especie de eco. El movimiento de la sección central se ralentiza desde las semicorcheas a tresillos de corcheas y finalmente, a las corcheas simples; al mismo tiempo que la sonoridad se reduce por medio del *pizzicato*.

Al agregar estos nuevos elementos temáticos se hace necesario añadir una entrada más de la serie (la serie termina con la última nota del tresillo en el tercer compás del Ej. 20; los dos sonidos siguientes, Re y Solb, pertenecen a una nueva entrada de la serie que, conforme a la norma, debe continuarse hasta su fin).

Utilizando los diez tonos restantes de la serie podemos escribir la coda como una recapitulación del primer elemento temático (Ej. 17), en forma de una inversión libre:

Ej. 21



y, para terminar:

Ej. 22



La invención completa con todas las mejoras que se le han incorporado desde el Ej. 17 al Ej. 22, ahora reza así:

Ej. 23

Violin

Allegro moderato $\text{♩} = 90$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

p *f* *accel.* *f* *f* *p* *rit.* *ff*

poco sostenuto *pizz.* *a tempo* *arco*

pp *pp* *p* *p* *pp*

The musical score is for a violin in 4/4 time, marked 'Allegro moderato' with a tempo of 90 beats per minute. It consists of 11 measures. Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic. Measures 2-4 show a crescendo to forte (*f*), with an 'accel.' marking above measure 4. Measure 5 begins with a piano (*p*) dynamic and a 'poco sostenuto' instruction. Measure 6 is marked 'pizz.' (pizzicato) with a pianissimo (*pp*) dynamic. Measure 7 features a triplet of eighth notes. Measure 8 returns to 'a tempo' and 'arco' (arco playing) with a piano (*p*) dynamic. Measures 9-11 conclude with a decrescendo to pianissimo (*pp*), with a 'rit.' (ritardando) marking above measure 10.

Este ejemplo se ha analizado en detalle para demostrar las consideraciones que deberían guiar al estudiante al trabajar en los próximos ejercicios.

CAPÍTULO III

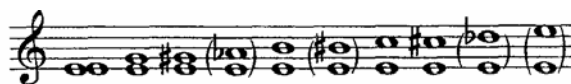
ESCRITURA A DOS VOCES

1. Intervalos

En la escritura a dos partes deberían respetarse las siguientes reglas para los intervalos entre las voces:

1. No se permite la octava. El hecho de que un tono del intervalo de octava se perciba casi idéntico al otro (sin ser, sin embargo, realmente el mismo, como sí es el caso del unísono), crea la impresión de una completa paralización del flujo musical, obstaculizando así el principio de tensión y movimiento continuos, esencial en la música atonal.
2. Las dos partes pueden confluír ocasionalmente en el unísono, pero no se deben mover en unísonos paralelos.
3. Los siguientes intervalos se consideran consonancias:

Ej. 24



4. Las disonancias se diferencian por su grado de tensión.

- a. Disonancias de menor tensión (disonancias “suaves”):

Ej. 25



- b. Disonancias de mayor tensión (disonancias “duras”):

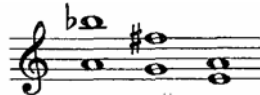
Ej. 26



El grado de tensión puede explicarse mediante proporciones de vibración, tonos de combinación u otros fenómenos acústicos, pero la decisión de lo que debe ser considerado una disonancia y de cómo debería ser tratada es una presunción arbitraria inherente a un estilo musical particular, puesto que depende exclusivamente de conceptos estéticos.

5. Si el intervalo de cinco semitonos (cuarta justa) tendría que considerarse una consonancia o una disonancia, es algo que depende del contexto. Por ejemplo, en la progresión:

Ej. 27



el carácter de la cuarta es más bien consonante, debido a los intervalos de mayor tensión que le preceden, mientras que en el siguiente pasaje la cuarta (representada por una oncenava) se revela disonante:

Ej. 28



6. El intervalo de seis semitonos (quinta disminuida) es un intervalo neutro, que divide la octava en dos partes iguales.

Puesto que las relaciones armónicas de la música tonal no juegan ningún papel en la música atonal, términos como “tercera mayor”, “cuarta justa”, “quinta

disminuida”, y otros parecidos, no tienen razón de ser. En este libro sólo los utilizaremos ocasionalmente, para la comodidad del lector. De hecho, en la atonalidad lo único que importa es el número de semitonos de cada intervalo. Por tanto, los intervalos pueden indicarse mediante cifras:

Ej. 29

0 1 2 3 3 4 4 5 6 6 7 8 8 9 10 10 11 11 12, 13=1 etc.

2. Contrapunto

Para componer una invención a dos voces, el mejor método al principio consiste en añadir una segunda parte a alguna de las invenciones a una voz escritas anteriormente, utilizando la misma serie dodecafónica que en la primera parte.

Por lo general, en el contrapunto resultante debe evitarse el movimiento paralelo porque tiende a neutralizar la individualidad de cada parte. El cruzamiento de las voces es perfectamente lícito.

La segunda voz debería apoyar y realzar los elementos formales de la parte original. Entre estos elementos, los puntos culminantes son de de la máxima importancia. Es conveniente introducirlos mediante una aceleración del movimiento e incrementando la dureza de las disonancias. Sin embargo, cuando la composición tienda a menguar en intensidad, resultará adecuada una ralentización del movimiento, las disonancias más suaves y las consonancias resultarán procedentes.

En la segunda voz, la serie puede repetirse cualquier número de veces, sin tener en cuenta el número de entradas de la serie que se hayan utilizado en la primera voz. De este modo, en el siguiente ejemplo, la parte de violín (tomada del Ej. 23) contiene tres series completas, mientras que la parte de violonchelo, que se mueve a un ritmo más rápido, contiene cuatro series completas:

Ej. 30

Allegro moderato $\text{♩} = 90$

Violin

Cello

1 2 3 *accel.*

4 *rit.* 5 *poco sostenuto* 6 *pizz.* 7

8 *a tempo* *arco* 9 10 11 *rit.* 12

3. Imitación

Especialmente cuando se planean composiciones más extensas, es necesario establecer una marcada unidad temática entre las dos voces (al margen de la homogeneidad estructural que se garantiza por el uso de la misma serie básica). La mejor manera de conseguir este objetivo es presentando en la segunda voz algunos de los motivos característicos expuestos en la parte original.

Cuando un motivo de la primera voz se repite en la segunda, sea mientras que su presentación en la primera voz todavía está en curso, o poco después de que ésta lo haya terminado, denominamos a este procedimiento *imitación*.

Cuando la imitación se mantiene a lo largo de toda la composición, hablamos de un *canon*.

Cuando la imitación afecta solamente a los sonidos iniciales del motivo, tras los que la voz imitativa continúa de manera diferente, podemos denominar este fenómeno *imitación aparente*.

Siempre que nuestra segunda voz utilice solamente la misma serie que la parte original, las imitaciones serán posibles en su mayoría sólo al unísono o a la octava.

Ej. 31

En el Ej. 31, las imitaciones estrictas se utilizan en a) y en b). En c), se obtiene una imitación aparente explotando el hecho de que la “tercera mayor” descendente entre el tercer y el cuarto sonido de la serie fundamental aparece una vez más entre los sonidos décimo y undécimo de esa serie. La continuación de la melodía del Violonchelo después del Mi del compás 8 (Ej. 31) no se puede recrear como una imitación estricta

del motivo del violín después del *Reb* del compás 8, porque la sucesión de los sonidos de la serie tras el *Mi* es diferente de la sucesión tras el *Reb*. Sin embargo, se conserva el diseño rítmico del motivo del violín (el hecho de que en la composición acabada, la parte del violín del compás 8 parece que imita el motivo del violonchelo que empieza en el último tiempo del compás 7, en lugar de a la inversa, resulta por supuesto un hecho sin relevancia alguna para al carácter de la imitación).

Circunstancias similares hacen del motivo del violonchelo en los compases 10 y 11 una imitación aparente del motivo inicial de la parte de violín (compases 1 y 2).

Ahora, el estudiante puede proceder a escribir invenciones a dos voces en las que la segunda voz no se añada a una primera parte compuesta previamente, sino en las que ambas partes se conciban simultáneamente. Las reglas y principios a seguir en estos ejercicios son los mismos que los anteriores.

CAPÍTULO IV

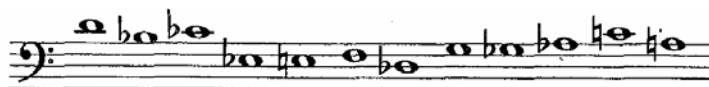
FORMAS DERIVADAS DE LA SERIE

1. *Inversión*

A partir de cualquier serie dodecafónica puede derivarse otra, cambiando sucesivamente los intervalos ascendentes de la original por intervalos descendentes equivalentes, y viceversa. Llamaremos a la forma original de la serie “**O**” y a la inversión “**I**”, de las iniciales de las palabras “Original” e “Inversión”.

La Inversión de la serie del Ej. 2 es:

Ej. 32

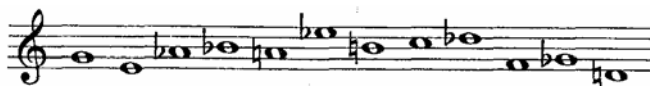


El intervalo ascendente Re-Solb de la forma original se sustituye por el equivalente descendente Re-Sib. El intervalo descendente Solb-Fa por el intervalo ascendente Sib-Dob, y así sucesivamente.

2. *Forma Retrógrada*

La forma retrógrada de la serie se obtiene leyendo la original en sentido inverso, procediendo desde el último sonido al primero. Esta forma se llamará “**R**”.

Ej. 33



3. Inversión Retrógrada

La Inversión Retrógrada puede obtenerse tanto de la forma **R**, aplicando el método por cual derivamos **I** de **O** (cambio de la dirección de los intervalos), como de la forma **I**, leyéndola en sentido contrario. Esta forma se llamará “**RI**”, de las iniciales de las palabras “Retrógrado” e “Inversión”.

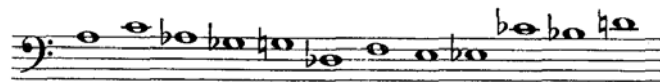
Al escribir la **RI** de nuestra serie cambiando la dirección de los intervalos de **R** (Ej. 33), obtenemos la sucesión:

Ej. 34



Leyendo la **I** (Ej. 32) en sentido inverso, obtenemos como resultado la siguiente serie:

Ej. 35



Las dos formas de la serie que aparecen en los ejemplos 34 y 35 tienen los mismos intervalos, siendo la segunda una mera transposición de la primera, diez semitonos descendentes.

CAPÍTULO V

INVENCIONES A DOS VOCES UTILIZANDO O E I

1. Relaciones entre O e I

Puesto que la coherencia de una composición (especialmente de una composición atonal, como se indicó en la Introducción) depende en gran parte de la concisión de las relaciones motívicas, será aconsejable examinar la serie y sus formas derivadas desde el punto de vista de las relaciones interválicas y de las posibilidades de su desarrollo. En la forma **O** de nuestra serie (Ej. 2), hay dos “terceras mayores” ascendentes y dos descendentes:

Ej. 36



En la forma **I**, estas “terceras” se presentan así:

Ej. 37



Las dos “terceras mayores” en a) y en d) de ambas formas de la serie tienen en común sus primeros sonidos (Re y Lab). La “tercera” descendente en b) de **O** (Ej. 36) es idéntica a c) de **I** (Ej. 37); por otro lado, c) de **O** (Ej. 36) es idéntica a b) de **I** (Ej. 37). Por supuesto, estas relaciones interválicas son específicas de nuestra serie. Otras series

mostrarán características diferentes. Está claro que la explotación consciente de tales peculiaridades aumentará la coherencia de la composición.

Ahora el estudiante puede escribir invenciones a dos voces, utilizando **O** para una voz e **I** para la otra, como por ejemplo:

Ej. 38

Por simplicidad, en todos los ejemplos de este libro, la música para instrumentos transpositores (como clarinetes) está escrita como suena.

En el Ej. 38, la parte de la flauta sólo utiliza **O** (Ej. 2), la del clarinete **I** (Ej. 32). Respecto a la explotación de los intervalos característicos (las “terceras mayores”, en esta serie), se puede observar la relación entre el grupo |__a__) de la parte del clarinete y el grupo |__b__) de la parte de la flauta. El hecho de que las “terceras” d) de los

ejemplos 36 y 37 tengan su primer sonido en común se utiliza para obtener el rasgo c) del Ej. 38, con su aspecto similar a una cadencia:

Ej. 39



El compás 5 del Ej. 38 prepara el camino para ello mediante el uso análogo de la misma peculiaridad de las “terceras” a) de los Ejemplos 36 y 37:

Ej. 40



2. Uso Alternado de **O** e **I**

En los próximos ejercicios, el estudiante puede utilizar alternadamente **O** e **I** dentro de la misma voz de manera que, en general, ambas formas se presenten simultáneamente. Sin embargo, no resulta necesario ni aconsejable, insistir en que las secciones ocupadas por una serie completa en cada una de las dos voces deberían terminar al mismo tiempo.

Ej. 41

Andantino ♩ = 90

Violin

Viola

3. Cruzamiento de la Serie de Una Voz a la Otra

La serie también puede cruzar de una voz a la otra antes de haber sido totalmente expuesta por la voz que la ha introducido.

Ej. 42

Si la voz a la que ha cruzado, no concluye la serie hasta su fin, ésta deberá ser restituida a la voz originaria. El siguiente ejemplo presenta una modificación del Ej. 42, mostrando estos cruzamientos más frecuentes de la serie:

Ej. 43

Andante ♩ = 72

Violin

Cello

pizz. *p*

arco

p

etc.

(I)

CAPÍTULO VI

ESCRITURA A DOS VOCES USANDO LAS CUATRO FORMAS DE LA SERIE

Se recomienda derivar el esquema formal y las principales ideas-motivo de la composición de las relaciones interválicas características de las cuatro formas de la serie. Los dispositivos para conectar las diferentes secciones de una pieza se pueden desarrollar, por ejemplo, a partir del hecho obvio que **R** empieza con el mismo intervalo con el que finaliza **O**, presentando la forma retrógrada de este intervalo (que es, al mismo tiempo, una transposición de su inversión). Lo mismo puede afirmarse de **I** y de **RI**. La recurrencia de intervalos similares o idénticos en las diferentes formas de la serie puede utilizarse en la elaboración de motivos característicos. En nuestra serie se evidencian varias combinaciones de “terceras mayores” ascendentes y descendentes, como se indicó en la primera sección del capítulo anterior (p. 86). Por tanto, una invención que utilice esta contingencia puede adoptar esta forma:

Ej. 44

Andante sostenuto $\text{♩} = 48$

Clar.

Cello

(La continuidad de las diferentes formas de la serie se puede localizar siguiendo las diferentes líneas que conectan las notas individuales; la última nota de cada serie se indica mediante una flecha).

Nótese la relación entre los motivos en la parte de clarinete, compases 2-3 y 7-8.

El Ej. 44 muestra un importante *addendum* a las reglas concernientes al *cruzamiento* de las formas seriales entre una y otra parte: no es necesario que la continuación de una presentación interrumpida de la serie acontezca inmediatamente después del punto en que tuvo lugar la interrupción. En el Ej. 44, la exposición de **I** presentada por el clarinete se interrumpe tras los dos primeros sonidos (Re y Sib), en el cuarto tiempo del compás 1. El violonchelo la retoma dos tiempos después, en el tercer tiempo del compás 2. Asimismo, la exposición de una forma serial en una misma voz se puede interrumpir mediante la interpolación de fragmentos de otra forma de la serie, como sucede repetidamente en el Ej. 44.

De acuerdo con la sucesión de tonos de nuestra serie, el Si (clarinete, compás 5, quinta nota) debería aparecer antes del Mib (violonchelo, compás 5, cuarta nota). En el Ej. 44, el Mib se anticipa una corchea. Ligeras *anticipaciones* como ésta se permiten cuando la progresión lógica de las voces lo requiera.

Otra idea para utilizar las cuatro formas de la serie sería construir la segunda mitad de la composición como una retrogradación de su primera mitad (*i.e.*, en “movimiento cancricans”). En este caso, por ejemplo, podemos decidir utilizar **O** e **I** en la primera mitad y **R** y **RI** en la segunda. En el siguiente ejemplo esta idea se lleva a cabo utilizando continuas imitaciones (ver p. 81). De este modo, la pieza puede denominarse un canon cancricans.

Ej. 45

Allegro risoluto $\text{♩} = 144$

Violin

Viola

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20 21

f *mf* *f* *mf* *f* *f* *p* *f* *mf* *f* *ff* *p* *f* *mf* *f* *ff* *p* *ff* *ff* *ff*

poco rit. *poco sostenuto* *a tempo*

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳ ㉑

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳ ㉑

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳ ㉑

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳ ㉑

El cambio de dirección del canon está entre los compases 10 y 11. De ahí en adelante, el violín repite los compases 1 al 8 de la viola por movimiento retrógrado. La viola repite los compases 2 al 10 del violín por movimiento retrógrado, comenzando en el tercer tiempo del compás 12. Teniendo en cuenta la disposición del inicio de la obra,

esta imitación se produce cinco tiempos después de la correspondiente entrada del violín (primer tiempo del compás 11).

Para llenar el hueco entre el final del tema del canon en la viola (compás 8) y la entrada de la imitación retrógrada (tercer tiempo del compás 12), la viola presenta una forma **I** más (compás 9 hasta el segundo tiempo del compás 12). El violín repite este elemento como una coda, finalmente en forma de **RI** (del tercer tiempo del compás 19 hasta el compás 21). Puesto que el espacio a llenar aquí es más pequeño que el que había cuando este elemento hizo su primera aparición, se presenta por disminución.

En el compás 11 (viola), dos sonidos consecutivos de la serie se tocan simultáneamente (como doble cuerda) con el objetivo de enfatizar el punto culminante. En el curso de los presentes ejercicios, este recurso debería utilizarse sólo en caso excepcional. Su uso como norma se explicará más adelante (p. 104).

En el compás 18 (violín) el *Reb* aparece antes del *Do*, en lugar de lo contrario. Esto se debe a la retrogradación de la figura de repetición del compás 2 (viola) y está justificado por el principio de imitación estricta. Lo mismo se aplica a la figura correspondiente de la viola -compás 19- con respecto a la sucesión del *Mib* y *Fab*.

El siguiente ejemplo muestra una variante del canon del Ej. 45 en la cual la viola empieza la retrogradación cinco tiempos *antes* que el violín (segundo tiempo del compás 9 del Ej. 46) en lugar de cinco tiempos *después* del violín como en el Ej. 45. Por consiguiente, el elemento de la coda aparece sólo una vez en el Ej. 46, en el tercer tiempo del compás 17 (viola).

Ej. 46

The image shows a musical score for two systems. The first system contains measures 12, 13, 14, and 15. The second system contains measures 16, 17, 18, and 19. The score is written for a piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 12 has a circled 'RI' in the bass staff. Measure 13 has a circled 'RI' in the bass staff. Measure 14 has a circled 'R' in the treble staff. Measure 15 has a circled 'R' in the treble staff. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*. There are also accents and a triplet in measure 13.

Por supuesto, la vivacidad musical y la cualidad expresiva de composiciones de este tipo no están ni mucho menos garantizadas por la aplicación de la técnica dodecafónica. Al escribir melodías con la intención de presentarlas posteriormente en forma retrógrada, el compositor siempre debe asegurarse de que la retrogradación resulta razonable, independientemente de si la pieza está basada en una serie dodecafónica o no.

CAPÍTULO VII

ESCRITURA A TRES VOCES

1. *Grado de Tensión de los Acordes*

En la escritura a tres voces el factor armónico naturalmente destaca de una manera más notoria que en la escritura a dos voces, porque tres voces tienen más probabilidades de formar lo que se percibe como un *acorde*.

Los acordes cuyo surgimiento del entrelazamiento de voces independientes está legalizado por las reglas del contrapunto estricto (Palestrina) sin ninguna restricción, son las tríadas y hasta cierto punto, sus inversiones. Todos los acordes que contienen disonancias pueden aparecer sólo bajo unas determinadas condiciones establecidas por las reglas para el uso de disonancias. La evaluación armónica de los acordes -tal como se expone en la teoría de la armonía que regula el sistema de las tonalidades mayor y menor- está limitada, en el reino del contrapunto severo, a unas pocas fórmulas cadenciales.

La atonalidad no dispone ni de reglas para un tratamiento especial de las disonancias ni ha formulado una teoría armónica comparable a la de la tonalidad. La única característica de un acorde que se debe tener en cuenta es el grado de tensión que muestra tal acorde en virtud de sus intervalos constitutivos. No cabe esperar que las reglas resultantes de tales consideraciones lleguen a constituirse en un sistema tan definido como las reglas tanto del contrapunto severo como de la armonía tonal.

La rigidez que hasta cierto punto la técnica dodecafónica impone sobre la construcción melódica y contrapuntística se ve compensada por la libertad que permite en el campo de la armonía. Teniendo presente este estado de cosas, el estudiante debe comprender que tanto la música escrita en la técnica dodecafónica como la que se

organiza mediante cualquier otro principio, descansa, a fin de cuentas, sobre la imaginación y la inspiración.

Según los principios esbozados en el párrafo que trata los grados de tensión de los intervalos (p. 78 y ss.), podemos hacer un estudio de los acordes de tres sonidos por lo que a su grado de tensión se refiere. Es evidente que estos grados de tensión dependen de qué tipos de intervalos se formen entre los sonidos constituyentes de los diferentes acordes.

Los acordes pueden estar compuestos de:

1. tres consonancias:

(el tercer acorde, por ejemplo, tiene las consonancias DO-MI, DO-LAb y MI-LAb)

Ej. 47



2. dos consonancias y una disonancia Ej.48

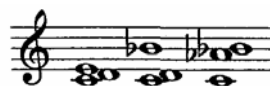
suave: (el segundo acorde, por ejemplo, tiene las consonancias DO-SOL y DO-LA y la disonancia suave SOL-LA)



3. una consonancia y dos disonancias

suaves: (el primer acorde tiene la consonancia DO-MI y las disonancias suaves DO-RE y RE-MI)

Ej. 49



4. dos consonancias y una disonancia dura:

Ej. 50



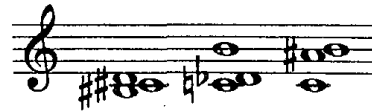
5. una consonancia, Ej. 51

una disonancia suave
y una disonancia dura:



Ej. 52

6. una disonancia suave y dos duras:



En un acorde de tres sonidos, los intervallos de cinco semitonos (cuarta justa) y los de seis semitonos (quinta disminuida) asumirán el carácter de consonancia o de disonancia, dependiendo del tercer tono que se les añade. En la siguiente tabla, los acordes que contienen los intervallos mencionados están clasificados como “consonante”, “suave” o “duro”, conforme a la influencia ejercida por el tercer tono adicional.

Acordes que contienen “cuartas justas”:

Ej. 53

sh. m. m. sh. sh. m. cons. cons. m. sh.
d. s. s. d. d. s. cons. cons. s. d.

Acordes que contienen “quintas disminuidas”:

Ej. 54

sh. m. cons. m. sh. sh. m. cons. m. sh.

d. s. cons. s. d. d. s. cons. s. d.

La anterior clasificación de acordes no implica ninguna evaluación de su adecuación a las ideas tradicionales de "belleza" o "fealdad", o de su admisibilidad o utilidad en la composición. De este catálogo de acordes el estudiante puede aprender nada más que ciertos criterios a partir de los cuales determinar los grados de tensión de los acordes en general. Debería tener presente que en la composición práctica los grados de tensión están sujetos a múltiples variaciones, resultantes de la posición de los intervalos, de la dinámica, de la instrumentación, etc.

Las siguientes tres posiciones del segundo acorde perteneciente a la sexta categoría de la tabla anterior (Ej. 52), muestran evidentemente matices diferentes del mismo grado de tensión:

Ej. 55

Por lo demás, bajo las mismas condiciones de dinámica, instrumentación, etc., el último de estos tres acordes resultará muy probablemente el más duro.

La primera de las tres combinaciones del Ej. 55 producirá efectos diferentes en cada una de los tres siguientes procedimientos de orquestación:

Ej. 56

Violin I *con sord.*
pp

Violin II *con sord.*
pp

Ej.57

Clar. I *mf*

Clar. II *mf*

Horn *on mute*
p

Ej.58

Tpt. *f*

Trb. I *f*

Trb. II *f*

A pesar de ser objetivamente uno de nuestros acordes “más duros”, su aspecto en el Ej. 56 ciertamente parecerá más suave que el del acorde siguiente:

Ej. 59

Fl., Cl., Ob. *ff*

Tpt. *ff*

Trb. *ff*

que por su parte, es objetivamente más suave que el primero (Ej. 56), en lo que a intervalos se refiere.

Es necesario evitar la pedantería cuando se apliquen en la composición práctica las distinciones entre los grados de tensión que aquí se han explicado. Más que nunca, en este terreno el estudiante debe guiarse por su musicalidad, su gusto y su imaginación.

2. Contrapunto

Al utilizar combinaciones de tres tonos de diferentes grados de tensión, el estudiante debería seguir los mismos principios que se han indicado en la p. 80 respecto

a la escritura a dos voces: las disonancias más duras presentarán y enfatizarán los puntos culminantes, mientras que la intensidad decreciente del discurso musical se caracterizará por acordes más suaves.

Los acordes de clase 1 (Ej. 47), así como los acordes clasificados como consonantes en los ejemplos 53 y 54, deberían utilizarse con mucha precaución, por la misma razón que excluye el uso del intervalo de octava (ver p. 78). Sin embargo, está admitido utilizar ocasionalmente tales acordes consonantes si el contexto no impone sus implicaciones tonales latentes.

En el siguiente ejemplo hemos añadido una tercera voz (violonchelo) al Ej. 41, utilizando la forma **R** de nuestra serie:

Ej. 60

Andantino $\text{♩} = 90$

Violin

Viola

'Cello

Alternative version:

The image shows a musical score for four staves, numbered 8 through 11. The top staff is in treble clef, the second in bass clef, the third in treble clef, and the fourth in bass clef. Measure 8 has a forte (f) dynamic. Measure 9 has a piano (p) dynamic and a circled 'R' above a note. Measure 10 has a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 11 has a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

En el primer tiempo del compás 4 aparece una tríada (acorde de sexta). Es admisible porque en el contexto no se ponen de manifiesto implicaciones tonales (de Re mayor o de otro tipo). Lo mismo puede afirmarse de las tríadas de los compases 5 y 7.

Del compás 6 al 11 se dan dos alternativas. La versión de la línea superior de la parte del violonchelo crea las pertinentes tensiones interválicas fuertes hacia el punto culminante del compás 8. Sin embargo, la tensión en el compás 7 puede considerarse demasiado suave dada la intensidad creciente del discurso musical sugerida por el desarrollo melódico del violín. Esto es particularmente censurable en comparación con la dureza de los grados de tensión del compás 6, en un punto relativamente menos acentuado de la composición. Por lo tanto, parece preferible la versión en la línea inferior del violonchelo, a pesar de la casi excesivamente rápida disminución de tensión en el último tiempo del compás 8.

En la línea inferior, no resulta necesario que el violonchelo realmente interprete el SOLb del compás 6 y el LA del compás 9. Estos sonidos de la forma **R** pueden considerarse representados en el compás 6 por el SOLb del violín (perteneciente a la forma **O**) y en el compás 9 por el LA de la viola (perteneciente a la forma **I**). En la escritura polifónica, a menudo se producirán *tonos comunes* relacionados de esta manera a las diferentes formas de la serie.

En las invenciones a tres voces no es aconsejable utilizar cruzamientos entre las formas de la serie de una voz a otra con demasiada frecuencia, no vaya a ser que la composición se vuelva demasiado complicada. El siguiente ejemplo muestra una invención a tres voces que utiliza las cuatro formas de la serie:

Ej. 61

Andante $\text{♩} = 60$

Flute

Clar.

Bass Cl.

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

pp

p espr.

mf

f

p

p

espr.

f

p

espr.

mf

f

p

mf

pp

pp

pp

pp

pp

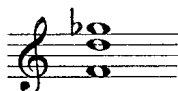
pp

3. Elementos Armónicos

Para establecer una unidad más completa dentro de una composición, puede que deseemos utilizar elementos armónicos además de elementos motivicos, ya que en la escritura a tres voces la armonía llama nuestra atención de una manera más penetrante que en la escritura a dos voces. El rasgo excepcional del compás 11 del Ej. 45 (la doble cuerda en la parte de la viola) ahora se convertirá en norma: *Varios sonidos consecutivos de una forma de la serie pueden plegarse³ en un acorde.*

Supongamos que decidimos utilizar el acorde:

Ej. 62



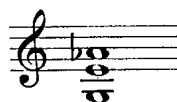
construido a partir de los tres primeros sonidos de nuestra serie (O) como elemento constructivo de una pieza. Nos gustaría presentar este acorde en diferentes pasos. Tenemos la fortuna de que nuestra serie en concreto nos permite construir este acorde dos veces más a partir de tres sonidos consecutivos. Los sonidos quinto, sexto y séptimo forman el siguiente acorde:

Ej. 63



el décimo, el undécimo y el duodécimo generan el siguiente acorde:

Ej. 64



resultando ambos acordes, transposiciones del primero (Ej. 62).

Los acordes correspondientes en I serán:

³ Plegarse: convertir dos o más sonidos consecutivos de una serie, en simultáneos. Para describir esta técnica Krenek utiliza el término “telescoping”, derivado del verbo “telescope” que significa “plegarse como un telescopio”. (N. del T.)

Ej. 65



R, por supuesto, suministrará los mismos acordes que O, y RI los mismos que I.

A veces puede que no sea ni posible ni conveniente formar los acordes característicos escogidos utilizando el método de plegar⁴ sonidos consecutivos de una misma forma de la serie. En este caso, uno tiene que combinar diferentes formas seriales para obtener el efecto deseado. El siguiente ejemplo muestra ambos métodos:

Ej. 66

Allegretto energico $\text{♩} = 60$

⁴ Ver nota anterior.

The image shows a musical score for three staves: Treble, Alto, and Bass clefs. The score is divided into four measures, numbered 8, 9, 10, and 11. Measure 8 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/8 time signature. It features a triplet of eighth notes in the treble staff, marked *mf*. Measure 9 continues with a *p* dynamic. Measure 10 changes to a 6/8 time signature and features a circled 'R' in the bass staff, with a *mf* dynamic. Measure 11 returns to a 3/8 time signature and features a *f* dynamic. Performance instructions include *poco rit.* above measures 9 and 10, and *a tempo, veloce* above measure 11. Various articulation marks like accents and slurs are present throughout the score.

En la quinta corchea del compás 4 y en la primera del compás 6, el acorde característico (Ejs. 62-64) está compuesto de sonidos de diferentes formas seriales, en lugar de sonidos consecutivos de una sola forma de la serie.

CAPÍTULO VIII

AMPLIACIÓN DE LAS REGLAS CONCERNIENTES A LA REPETICIÓN DE SONIDOS

Las reglas concernientes a la repetición, tal como se dieron en la p. 71 y ss., se aplican de forma similar a los acordes. De este modo, efectos como el siguiente son correctos:

Ej. 67



También se admiten repeticiones de este tipo si otras voces presentan entre la primera exposición del elemento repetido y su repetición propiamente dicha, los sonidos de la serie que quedan por aparecer. Por ejemplo:

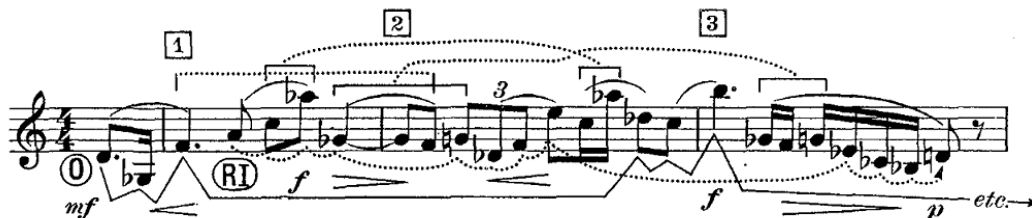
Ej. 68

Musical notation for Ej. 68, showing a complex sequence of chords and notes in 3/4 time. The notation is on a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has one flat (Bb). The piece is marked with dynamics 'p' and 'f'. There are four numbered boxes (1, 2, 3, 4) above the treble staff, indicating repeated elements. A circled 'RI' is in the bass staff. A circled '3' is in the bass staff, indicating a triplet. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Ocasionalmente, los sonidos que quedan por aparecer de la serie también pueden interpolarse entre un sonido y su repetición en una misma voz. En general, *la interpolación de material nuevo entre un elemento (sonido o acorde) y su repetición es permisible siempre y cuando ésta se pueda percibir razonablemente como tal.* El

ejemplo siguiente, en el que las repeticiones de elementos se han marcado con líneas punteadas, es censurable porque no cumple este requisito:

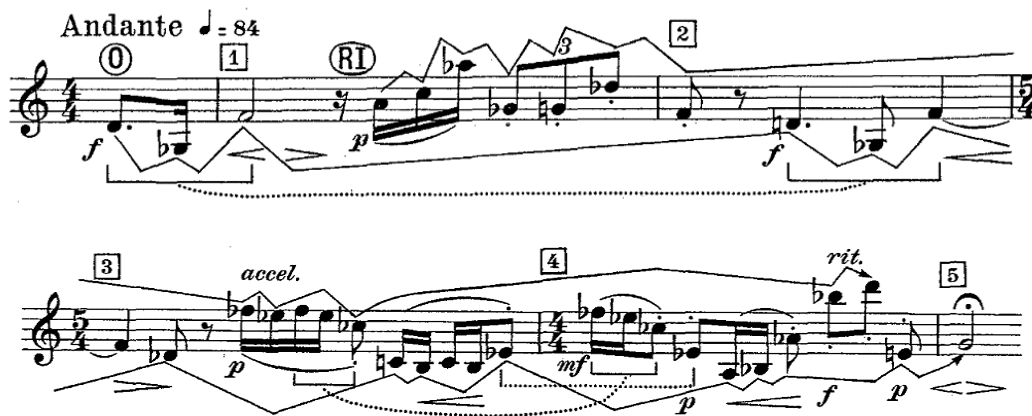
Ej. 69



Ni el FA del compás 2 puede percibirse como una repetición del FA del compás 1, ni puede discernirse relación alguna de repetición entre las dobles exposiciones de los grupos DO-LAb (compases 1 y 2) y SOLb-FA-SOL (compases 1-2 y 3).

Sin embargo, la siguiente versión sería correcta:

Ej. 70



De nuevo parecería pedante establecer reglas rígidas sobre hasta qué punto debería llegar un compositor al utilizar la repetición de elementos sin infringir los principios de una técnica a la que profesó lealtad. Poner demasiadas licencias a las reglas contradiría la propia esencia de estas últimas.

CAPÍTULO IX

TRANSPOSICIONES DE LAS FORMAS DE LA SERIE

Cada una de las cuatro formas de la serie se puede transportar once veces, a los diferentes grados de la escala cromática; en otras palabras, puede comenzar con doce sonidos diferentes. Si uno quiere utilizar esas transposiciones al componer, le resultará útil anotar los 48 modelos posibles de la serie, como en el ejemplo siguiente:

Ej. 71

The image displays 12 staves of musical notation, numbered 1 through 12. Each staff represents a different transposition of a series. The first four staves are marked with circled letters: 1 (O), 2 (I), 3 (R), and 4 (RI). The notation consists of a single melodic line on a five-line staff with a treble clef. The notes are arranged in a sequence that changes across the staves, representing the 12 possible transpositions of the series.

El compositor puede disponer de estos modelos cuando le resulte conveniente. Sin embargo, será aconsejable no utilizarlos promiscuamente sino conforme a un cierto plan que surja de propósitos musicales concretos.

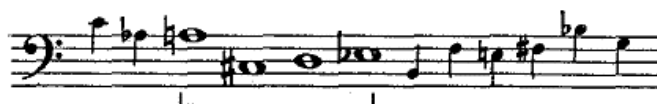
Supongamos, por ejemplo, que queremos utilizar la siguiente frase como elemento temático principal para una composición:

Ej. 72



Damos por supuesto que la frase (así como la totalidad de la composición) debería construirse a partir de nuestra serie y de sus formas derivadas y transposiciones. Según parece, los cuatro sonidos iniciales pertenecen a la forma **O** de nuestra serie sin transportar (del tercer al sexto sonido de **O**); las cuatro notas siguientes, que son la inversión del grupo inicial, se pueden identificar como los sonidos tercero al sexto de la forma **I**, transportada para empezar en DO:

Ej. 73



Otra idea para la composición propuesta podría ser la de continuar el elemento temático del Ej. 72 de tal modo que el comienzo de la segunda frase fuera parecido al de la primera, pero el desarrollo diferente. Por lo tanto, cuando la segunda frase empieza con:

Ej. 74



(como la primera), pero no continúa con LA (como hizo la primera frase), tenemos que interpretar esta segunda sucesión de RE \flat -DO-SI como de otra forma de la serie distinta a **O** sin transportar.

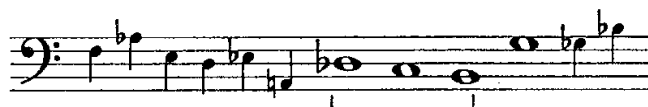
Algunas de las formas **RI** proporcionan esta posibilidad; aquéllas en que la sucesión de dos semitonos descendentes requerida aparece entre el séptimo y el noveno sonido:

Ej. 75



La sucesión RE \flat -DO-SI que necesitamos para nuestro problema específico finalmente aparece en la transposición de **RI** que empieza en FA:

Ej. 76



Es más, utilizando esta transposición podemos empezar la segunda frase de nuestro tema exactamente como lo hizo la primera (Ej. 72) y no obstante, continuarla de manera diferente:

Ej. 77



Puesto que esta frase es la retrogradación del segundo motivo de la primera frase (|____| en el Ej. 72), ahora podemos querer terminar el tema con una retrogradación del grupo inicial de cuatro sonidos, utilizando entre el primer y el segundo motivo de la segunda frase la misma relación interválica que entre el primer y el segundo motivo de la primera frase – por supuesto, en orden retrógrado.

Por consiguiente, el salto ascendente de diez semitonos (en el Ej. 72):

Ej. 78



debe contestarse con un salto descendente de diez semitonos (en nuestra continuación del Ej. 77):

Ej. 79



De este modo, la segunda frase del tema (conforme a nuestro plan de construir su motivo conclusivo como la retrogradación del primer motivo de la primera frase) se mostraría así:

Ej. 80



Finalmente, los cuatro últimos sonidos (|____| en el Ej. 80) deben pertenecer a una forma **R** de la serie porque representan la retrogradación de los cuatro sonidos iniciales (del Ej. 72) procedentes de una forma **O**; y, de hecho, aparecen en la transposición de **R** que empieza en FA:

Ej. 81



De este modo, para el tema completo:

Ej. 82



hemos utilizado la forma **O** que empieza en RE, la forma que **I** empieza en DO, la forma **RI** que empieza en FA y la forma **R** que empieza en FA.

Situando los sonidos restantes de estas cuatro formas de la serie, podemos obtener el siguiente cuadro completo de nuestro tema:

Ej. 83

Allegro ♩ = 144

En el signo x del compás 6, el SI-FA se considera una repetición del SI-FA del compás 5, de acuerdo con las reglas tratadas en el capítulo VIII. Asimismo el SI \flat , la última corchea del compás 6, es una repetición del SI \flat del primer tiempo de ese compás; y el FA# del primer tiempo del compás 7 es una repetición del FA# del primer tiempo del compás 6.

Se observará que, de las cuatro formas de la serie que se han utilizado aquí, **R** y **RI** empiezan con el mismo sonido (FA) mientras que **O** e **I** finalizan sobre el mismo sonido (SOL). Estas circunstancias pueden explotarse en ulteriores usos de estas cuatro formas de la serie.

Si este tema se utilizara para una composición más extensa, sería conveniente no utilizar, en la sección dominada por el tema, más transposiciones que las cuatro que lo conforman. Sólo deberían introducirse nuevas transposiciones cuando se tenga que presentar material temático nuevo, contrastante.

CAPÍTULO X

DISPOSICIÓN DE FORMAS MÁS EXTENSAS

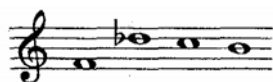
Puesto que este asunto excede el marco del mero trabajo contrapuntístico, nos limitaremos a unos pocos consejos sobre cómo pueden deducirse ideas formales del concepto estructural de la técnica dodecafónica.

1. *Material Temático*

Para construir una composición extensa sobre los 48 modelos de una serie dodecafónica, es necesario, en primer lugar, desarrollar tantos elementos temáticos diferentes como sea posible.

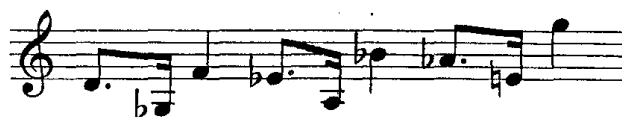
En el tema del Ej. 82, pusimos el grupo:

Ej. 84



y sus formas derivadas en primer término. Un tema contrastante podría desarrollarse perfectamente por ejemplo a partir de la idea:

Ej. 85



que está construida sobre **O**. Los sonidos RE \flat -DO-SI, omitidos entre FA y MI \flat , aparecerán en el acompañamiento. Dado que nuestra intención es crear un tema que

contraste con el Ej. 82, esta medida es muy oportuna porque era precisamente esta sucesión cromática de tres sonidos la que destacaba claramente en el primer tema (Ej. 82).

El tema del Ej. 85 se caracteriza además, por el hecho de que los saltos descendentes (RE-SOL \flat , MIB-LA, LAB-MI) se vuelven sucesivamente más pequeños mientras que los saltos ascendentes (SOL \flat -FA, LA-SIB, MI-SOL) se hacen proporcionalmente más grandes. Regularidades de este tipo resultan muy propias del espíritu de la técnica dodecafónica.

Combinando el tema del Ej. 85 con una forma I, de la cual seleccionamos y disponemos tres grupos de tres sonidos cada uno según el método aplicado al desarrollar el Ej. 85 a partir de O, podemos obtener lo siguiente:

Ej. 86

Los grupos indicados mediante [] están tomados de la forma I de la serie, transportada para empezar en FA. Los sonidos SOL \flat , SOL y LAB, omitidos entre el RE y el MI de esta forma, aparecerían de nuevo en algún lugar del acompañamiento. Obsérvese la regularidad que resulta del hecho que los grupos a) y b) se hallen enlazados por el sonido común FA, mientras que los grupos c) y d) tengan los mismos sonidos exteriores⁵ (LA y SIB), difiriendo sólo en sus sonidos iniciales (MIB y MI).

La combinación del Ej. 85 con otras formas y transposiciones de la serie puede aportar otros elementos temáticos interesantes y provechosos.

⁵ Del ejemplo se deduce que se refiere a los dos últimos sonidos de los tres que conforman cada grupo. (N. del T.)

Otra disposición que podría resultar útil para pasajes de transición melódicamente neutros, puede derivarse de O, reduciéndola en lo posible a progresiones de tipo escalar:

Ej. 87



Por supuesto, ideas temáticas similares y diferentes pueden derivarse a partir de otras formas de la serie. En virtud de las relaciones entre las cuatro formas de la serie, todos estos elementos temáticos se pueden transformar unos en otros.

Se pueden obtener interesantes resultados si se toma un elemento temático relacionado de modo característico con una de las formas de la serie y se intenta representarlo mediante otra forma. De esta manera, si intentamos imitar el perfil del motivo:

Ej. 88

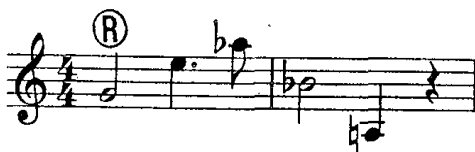


en la medida de lo posible mediante **I**, **R** y **RI**, deberíamos obtener:

Ej. 89



Ej. 90



Ej. 91



A continuación, algunas de las relaciones a observar en los ejemplos 88 al 91:

1. Los ejemplos 88 y 90 terminan con el mismo salto (descendente de trece semitonos); asimismo, el Ej. 89 termina con el mismo salto que el Ej. 91 (descendente de once semitonos).
2. El Ej. 88 empieza con una “tercera mayor” ascendente, el Ej. 91 con una “tercera menor”; el Ej. 89 empieza con una “sexta menor”, el Ej. 90 con una “sexta mayor”.
3. El intervalo característico entre la tercera y cuarta nota es, en el Ej. 88, una “tercera mayor” descendente, en el Ej. 89 una “sexta menor” descendente (inversión armónica de la tercera mayor); en el Ej. 90 es una “séptima menor” descendente, en el Ej. 91 una “segunda mayor” descendente (inversión armónica de la séptima menor).

2. Distribución de los 48 Modelos

En mis Variaciones para Piano, Op. 79, utilicé el siguiente esquema:

Variación	Transposiciones de			
	O	I	RI	R
	empezando por			
1	FA# y SOL			
2	FA y SOL#			
3	MI y LA	DO# y DO		
4	Mib y Sib	RE y SI		
5	RE y SI	Mib y Sib	SOL y FA#	
6	DO# y DO	MI y LA	SOL# y FA	
7		FA y Lab	LA y MI	DO# y DO
8		FA# y SOL	Sib y Mib	RE y SI
9			SI y RE	Mib y Sib
10			DO y DO#	MI y LA
11				FA y Lab
12				FA# y SOL

La simetría de la disposición es evidente. Estableciendo un paralelismo entre las formas **O** que comienzan con FA# y SOL en la primera variación y en la última que utiliza las formas **R** que empiezan por FA# y SOL.

La regularidad en la distribución de las transposiciones se muestra incluso más claramente así:

Ej. 92

Var. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

La repetición de combinaciones similares de los grados con que empiezan las transposiciones ofrece la oportunidad de elementos armónicos recurrentes.

Se observará, además, que la concisión de la estructura aumenta hacia la mitad de la pieza y disminuye de allí adelante. Puesto que las variaciones sexta y séptima están unidas formando un amplio movimiento Adagio, esta parte central es la única sección donde se utilizan simultáneamente las cuatro formas de la serie. La simetría de la composición en relación a un eje imaginario entre las variaciones sexta y séptima, se ve acentuada por el hecho de que este Adagio se desarrolla en forma de canon cancrizans a cuatro voces que, a partir de cierto punto, regresa paso a paso a su inicio.

Uno podrá imaginar fácilmente que se pueden idear muchas concepciones formales diferentes basándose en disposiciones similares.

En mi Sexto Cuarteto de Cuerda, Op. 78 (Universal Edition, Viena), utilicé las doce transposiciones de cada forma de la serie para cada uno de los primeros cuatro movimientos; solamente en el quinto movimiento, una fuga con cuatro sujetos, cada uno de ellos derivado del tema principal de uno de los movimientos precedentes, contiene los 48 modelos simultáneamente. Una aplicación más elemental de la técnica dodecafónica se muestra en mis Doce Piezas Breves para Piano, Op. 83 (G. Schirmer,

Inc., New York), cuyo análisis recomendamos encarecidamente al principiante. El prefacio a esta composición aporta el plan de distribución de las formas de la serie.

APÉNDICE – SERIES ESPECIALES

1. Series Simétricas

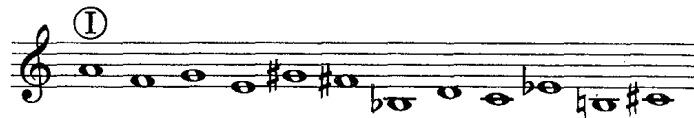
Es posible construir series dodecafónicas que pueden denominarse simétricas en virtud de las relaciones existentes entre sus dos mitades. Por ejemplo:

Ej. 93



Aquí, la segunda mitad de la serie es la inversión de la primera mitad, transportada. Al final, la segunda mitad de **I** será idéntica a una transposición de la primera mitad **O** de (Ej. 93). Esto se pone de manifiesto al formar **I** a partir del Ej. 93:

Ej. 94



Las mismas relaciones existen necesariamente entre las formas **R** y **RI** de esta serie:

Ej. 95



En la siguiente serie, la segunda mitad de **O** es la forma retrógrada de la primera mitad, transportada. Por consiguiente, la forma **R** de la serie completa es idéntica a **O**, transportada; e **I** idéntica a **RI**, transportada:

Ej. 96



Puesto que la segunda mitad de la siguiente serie es la inversión retrógrada de su primera mitad transportada, la forma **RI** de la serie completa es idéntica a **O**, transportada; e **I** es idéntica a **R**, transportada:

Ej. 97



Se pueden constituir muchas series de este tipo. Al usarlas uno debe tener en cuenta que sólo dispondrá de 24 modelos diferentes, en lugar de 48, puesto que 24 modelos coincidirán con sus respectivas formas derivadas.

2. Series con Todos los Intervalos

Para obtener series que contengan los once intervalos posibles entre los doce tonos diferentes, es necesario disponer los sonidos de la serie en una dirección, ya sea ascendente o descendente, como por ejemplo:

Ej. 98

Musical notation for Ej. 98. The staff is a bass clef. The notes are: B₃ (flat), B₃ (flat), B₃ (flat), A₃, G₃, F₃, E₃, D₃, C₃, B₂, A₂, G₂, F₂, E₂, D₂, C₂. The interval numbers between notes are: 3, 7, 6, 5, 2, 9, 11, 10, 8, 1, 4.

Ej. 99

Musical notation for Ej. 99. The staff is a treble clef. The notes are: B₄ (flat), B₄ (flat), B₄ (flat), A₄, G₄, F₄, E₄, D₄, C₄, B₃, A₃, G₃, F₃, E₃, D₃, C₃. The interval numbers between notes are: 9, 5, 6, 7, 10, 3, 1, 2, 4, 11, 8.

(Las cifras entre las notas indican el número de semitonos que constituyen los diferentes intervalos).

Al ser 66 la suma total de los números de los semitonos representados por los once intervalos ($1+2+3+4+5+6+7+8+9+10+11$), toda “serie con todos los intervalos”⁶ debe contener 66 semitonos, o recorrer cinco octavas y media. Al ser la quinta disminuida la mitad de una octava, el último sonido de toda “serie con todos los intervalos” debe formar una “quinta disminuida” con su primer sonido.

⁶ Las comillas son nuestras. (N. del T.)

3. Series Simétricas con Todos los Intervallos

Éstas son series del siguiente tipo:

Ej. 100

La disposición de la línea inferior muestra que la segunda mitad de la serie es la forma retrógrada de su primera mitad, transportada. La simetría se pone más de manifiesto por el hecho de que la suma de cada par de intervallos equidistantes desde el centro (6) es 12 (1+11, 2+10, 7+5, 4+8, 3+9). Todas las series de esta clase presentan dos combinaciones de tríadas, una en cada mitad (SI-RE#-FA# y DO-LA-FA en el Ej. 100) y tienen el intervalo neutro de seis semitonos (“quinta disminuida”) en el centro, entre los sonidos sexto y séptimo. Por supuesto, el último sonido de toda serie así debe ser, de nuevo, la “quinta disminuida” del primero.

APÉNDICE 3

Traducción de la obra:

***TRADITION AND EXPERIMENT IN THE
(NEW) MUSIC***

(incluida en la edición titulada *Studies in Musicology II: 1929-1979*, University of California Press, Berkeley & Los Angeles, 1994. Original en inglés)

de

CHARLES SEEGER

Traducción: Carme Fernández Vidal

APÉNDICE 3

INTRODUCCIÓN

El tratado titulado “Tradition and Experiment in (the New) Music” de Charles L. Seeger se publicó en Estados Unidos una vez desaparecido su autor. La editora, Ann M. Pescatello (historiadora, amiga y biógrafa de este autor),¹ recopiló numerosos escritos teóricos de Seeger (algunos ya publicados separadamente en forma de artículos y otros inéditos) agrupándolos para su publicación bajo el título “Studies in Musicology II: 1929-1979”.² La primera sección de este libro, y única que presenta material de interés para nuestro trabajo dado su enfoque pedagógico hacia la escritura musical en un lenguaje no tonal, contiene el tratado “Tradition and Experiment in (the New) Music”, cuya traducción íntegra y literal presentamos aquí. Éste constituye uno de los materiales nucleares de nuestro trabajo doctoral.

“Tradition and Experiment in (the New) Music” (“TENM”), se divide en dos partes bien diferenciadas: la primera es un “Tratado de Composición Musical” (“Part I: Treatise on Musical Composition”) que constituye la base teórica e histórica de la segunda parte titulada “Manual de Contrapunto Disonante” (“Part II: Manual of Dissonant Counterpoint”). Esta segunda parte, que se desarrolla en forma de régimen pedagógico para el estudio del contrapunto, constituye la aplicación práctica de la amplia exposición teórica de la primera parte y, como propuesta didáctica para la enseñanza de la composición en un lenguaje no tonal, ocupa el centro de atención de nuestro actual estudio. La profunda interconexión entre ambas partes y la clara notoriedad de que esta segunda parte (“Manual de Contrapunto Disonante”) está

¹ Pescatello inició la redacción de la biografía de este autor junto al mismísimo Charles Seeger, aunque el libro fue terminado y publicado bastantes años después de su muerte. La referencia de esta biografía es: PESCATELLO, Ann M. *Charles Seeger: A Life in American Music*, Pittsburgh, 1992.

² SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II : 1929-1979 (Introduction by Ann M. Pescatello & Critical Remarks by Taylor A. Greer)*, California, 1994.

concebida como una continuación de la primera nos ha llevado a tomar la decisión de ofrecer aquí la traducción completa de “TENM”,³ puesto que esto permitirá al lector la posibilidad de conocer la obra como un todo y comprender así, los fundamentos de la ideología seegeriana que constituyeron el germen de su teoría.

Este tratado (“TENM”) se erige básicamente como un compendio de las lecciones que Seeger llevó a cabo tanto en Berkeley (Universidad de California) como en las clases privadas a alumnos como Henry Cowell y Ruth Crawford, quienes se hallan entre los compositores experimentales americanos más representativos de las décadas de 1920 y 1930. De este modo, constituye un testimonio de esta experiencia docente y hay que circunscribirlo a las inquietudes de un joven profesor de composición: “*Seeger quería escribir un libro que describiera y al mismo tiempo explicara qué era la “nueva” música, lo cual iba a ser y a servir como un manual para compositores sobre cómo escribir la “nueva” música. Por consiguiente, una parte iba a ser muy teórica, la otra bastante práctica*”.⁴

Aunque aparentemente finalizado en 1929,⁵ “TENM”, como hemos dicho, no se publicará hasta el año 1994,⁶ quince años después de la muerte de su autor. Ello significa que hasta esa fecha, la única fuente disponible sobre la propuesta experimental en el campo del contrapunto de Seeger era el escueto ensayo de siete páginas publicado en la revista “Modern Music”⁷ que aportaba una somera visión de algunos capítulos del tratado.

³ “Sin embargo, el “manual” no pretende ni mucho menos ser por sí mismo semejante guía pedagógica independiente. De hecho, las dos mitades son inseparables; una introduce varias teorías especulativas y la otra las aplica en un régimen de contrapunto (...) Divorciar una sutileza contrapuntística desarrollada en la Parte II habría subvertido justo la sensibilidad que Seeger esperaba inculcar”. GREER, Taylor A. “Critical Remarks”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 28.

⁴ PESCATELLO, Ann M. “Foreword”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p.19.

⁵ Las diferentes versiones y el largo periodo de gestación que tuvo este tratado dificultan establecer una fecha en firme. Pescatello apunta la fecha mencionada, mientras que Greer afirma que la primera revisión completa se finaliza en 1931. (Ver SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II : 1929-1979...*, Op. cit.)

⁶ Se trata pues, de la edición que aquí utilizamos.

⁷ SEEGER, Charles. “On Dissonant Counterpoint”, *Modern Music* 7, Nº 4 (June-July 1930); pp. 25-31.

Pescatello nos informa en la introducción de “Studies in Musicology II: 1929-1979” que Seeger, en su afán de perfeccionismo,⁸ hizo numerosas revisiones del tratado “TENM”. De hecho, ella baraja cinco versiones diferentes aunque la versión definitiva que nos ofrece se basa fundamentalmente en una de ellas.⁹ También comenta la colaboración de su alumna y segunda esposa Ruth Crawford en varias versiones del tratado. En los distintos manuscritos se observan las anotaciones o sugerencias hechas por Crawford a Seeger, y Pescatello nos las ofrece en forma de notas al final del texto.¹⁰

Además de las dos partes apuntadas (“Part I: Treatise on Musical Composition” y “Part II: Manual of Dissonant Counterpoint”), “TENM” incluye finalmente nueve apéndices, y a pesar de que debamos su presentación y su ubicación en el corpus del conjunto del tratado a una decisión personal de la editora,¹¹ hemos decidido incluirlos en nuestra traducción puesto que algunos de ellos completan y sobre todo, aportan claridad a puntos concretos del “Manual de Contrapunto Dissonante”.

La dificultad de los aspectos que atañen a la traducción abarca dos vertientes por lo que al vocabulario técnico se refiere: la primera consiste en la búsqueda de equivalentes terminológicos del inglés al léxico pedagógico español y la segunda, y probablemente la más ardua, ha sido dotar a los términos acuñados por el propio Seeger de una nomenclatura en español.

⁸ “Como testificará cualquiera que haya conocido a Seeger, su mente inquieta y su constante insatisfacción con el status quo –particularmente cuando se trataba de su propia obra- garantizaba que el artículo de la semana pasada no era el de esta semana”. PESCATELLO, Ann M. “Introduction”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 6.

⁹ Concretamente, en la versión UCB-A, una de las dos versiones que se hallan en la “Seeger Collection” de la Universidad de California, Berkeley, Music Library, fechada en septiembre de 1931.

¹⁰ Nuestra traducción no incluye estas notas pues constituyen comentarios de la propia editora o de la correspondencia mantenida entre Charles Seeger y Ruth Crawford.

¹¹ “Cabe tener en cuenta, sin embargo, que una de las cinco versiones ni siquiera incluye los seis primeros apéndices. Al principio Seeger jugueteó con la idea de sacar el material de esas secciones e introducirlo en el grueso de la Parte I. Después cambió de idea, decidiéndose finalmente por nueve apéndices que se agruparían conjuntamente, aunque se mantuvo la duda de si debían situarse al final de la Parte I o al final del libro. He decidido ponerlos al final del libro principalmente porque hacen referencia a capítulos de ambas partes”. PESCATELLO, Ann M. “Foreword”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 22.

En nuestra labor, los consejos de la filóloga Alicia Miñano Molina han resultado sumamente útiles y agradecemos su colaboración desinteresada. La diversidad y complejidad de estos detalles se ha recogido en las “Notas del traductor”.

APÉNDICE 3

NOTAS DEL TRADUCTOR

La traducción de este libro¹ ha requerido mucho tiempo y esfuerzo. Ha habido varios factores que han agravado la ya de por sí compleja labor de traducción y nos disponemos a detallar los más destacados. El primero de ellos ha sido el lenguaje filosófico considerablemente personal de Seeger,² quien “...a veces complace su curiosidad a costa de la claridad”.³ Hemos intentado respetar al máximo el lenguaje altamente elaborado que utiliza y que tal vez podríamos contemplar como un ejemplo del tipo de lenguaje académico utilizado en una universidad norteamericana de los años 30. Lo cierto es que se trata de una prosa intrincada,⁴ en algunas ocasiones incluso equívoca, plagada de latinismos, germanismos y galicismos. Un lenguaje que podemos calificar de culto, denso; y teniendo en cuenta que el autor pasó varios años en el extranjero (principalmente en Alemania y Francia), creemos que se vería impregnado de las corrientes ideológicas y estilísticas de aquella Europa. Visto el carácter intelectualmente inquieto de Seeger, cuyos intereses iban mucho más allá de las fronteras de la música, llegamos a la conclusión de que se trata de un estilo lingüístico personal y que lo identifica de manera única.

¹ La traducción se ha realizado sobre la única versión editada de “*Tradition and Experiment in (the New) Music*”, que se agrupa junto a otros escritos teóricos del autor en: SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II : 1929-1979 (Introduction by Ann M. Pescatello & Critical Remarks by Taylor A. Greer)*, California, 1994.

² “El aspecto puramente musical de esta mixtura puede resultar difícil de discernir al principio, en especial dada la propensión de Seeger a la abstracción filosófica”. GREER, Taylor A. “Critical Remarks”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 35.

³ “Francamente, sin embargo, hay que reconocer que Seeger a veces satisface su curiosidad a expensas de la claridad. En la Parte I el alcance de las cuestiones teóricas y filosóficas que plantea es muy personal; en consecuencia, el hilo conductor entre los distintos capítulos o incluso secciones entre capítulos, puede resultar poco claro”. GREER, Taylor A. “Critical Remarks”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 28.

⁴ “La legendaria prosa de Seeger a menudo exige al lector que tenga que profundizar en el texto múltiples veces para captar la idea”. HISAMA, Ellie M. Reviewed of *Understanding Charles Seeger, Pioneer in American Musicology* by Bell Yung; Helen Rees, *Music Theory Spectrum*, Vol. 24, No. 1. (Spring, 2002); p. 142.

Otro factor que ha complicado la traducción es la terminología utilizada por Seeger para describir el hecho musical y sus elementos. Téngase en cuenta que en la primera parte de “Tradición y Experimentación en la Nueva Música” (“TENM”), o sea, en el “Tratado de Composición Musical”, el autor parte de un análisis de los términos tradicionalmente utilizados para referirse a la experiencia musical, inventando nuevos y adaptando los antiguos para sus propósitos.⁵ Por tanto, si a lo anteriormente descrito añadimos que en cuestión de terminología hemos tenido que servir a la necesidad de Seeger de crear nuevas palabras (para explicar su universo particular en muchos casos somete la adaptación de términos ya existentes a contextos no convencionales), tal vez el lector pueda hacerse cargo de la problemática a la que nos hemos enfrentado y disculpar algunos términos que resultarán un tanto “extraños”, ya que han surgido de este afán por respetar las “invenciones” del autor con la máxima fidelidad.

Fundamentalmente por estos motivos y a pesar del cuidado con que se ha tratado cada uno de los aspectos de esta traducción y de los arduos desafíos que ha supuesto la interpretación y la comprensión -en el sentido más profundo del término- de sus contenidos, puede que algunos pasajes no transmitan la suficiente claridad, más allá de los condicionantes vistos que se desprenden de la escritura de Seeger, porque no se hayan vertido con la conveniente exactitud.

Finalmente añadir que otra característica de la redacción original es la frecuente reiteración de términos cuya proximidad en el texto tiene como resultado la consiguiente cacofonía. Aunque en la traducción se ha omitido este efecto siempre que ha sido posible, en ocasiones la cacofonía es ineludible (el traductor tiene que advertir esto para no ser inculpaado de las insistentes reiteraciones léxicas), especialmente en los casos en que se refiere a conceptos específicamente acuñados por el propio autor, puesto que la alternancia entre varios sinónimos para eludir la supondría sumir al lector en la total confusión.

⁵ “Su solución es reexaminar la nomenclatura crítica que utilizamos para describir la música, inventando términos nuevos y adaptando los antiguos a los nuevos propósitos. Un lenguaje descriptivo mejorado sentaría las bases para una completa transformación del lenguaje musical en sí”. GREER, Taylor A. “Critical Remarks”, en SEEGER, Charles. *Studies in Musicology II...*, Op. cit.; p. 28.

Aunque en ocasiones pueda sorprender algún uso de las letras mayúsculas en ciertos contextos, advertimos que hemos conservado las mayúsculas del autor en todos esos casos. He aquí las traducciones de los términos que hemos considerado requieren algún comentario:

- **Pulso** (“*pulse*”), **Pulso métrico** (“*beat*”), **Tono métrico** (“*tone-beat*”), **Tonos batidos** (“*beat-tones*”). En primer lugar, se trata de diferenciar entre las palabras “*pulse*” y “*beat*”. El primero, “pulso”, no implica un contexto métrico definido, en cambio, los pulsos se convierten en “*beats*” (que hemos traducido por “pulsos métricos”) cuando una acentuación regular proporciona un marco métrico. Tras esto, Seeger acuña dos nuevos términos: (1) “*tone-beat*” (traducido por “tono métrico”) se refiere a un tono (parámetro altura) entendido dentro de un contexto métrico, y (2) “*beat-tones*” (traducido por “tonos batidos”). A pesar de que se trata de una somera alusión más que de una verdadera explicación, en el capítulo VII Seeger establece una diferencia entre estos dos términos: “*tone-beat*” es un término musical y “*beat-tone*” un término de la acústica (hemos supuesto que se refiere a los tonos que se escuchan en la afinación).
- **Tono** (“*Key*”). Traducido como “tono” en el sentido de tonalidad. Quizás habría que explicar esa connotación de la palabra “*key*” que se pierde en la traducción al castellano. Realmente “*key*” podría traducirse por “llave” o “clave” pero en el sentido de “factor clave”. Sin embargo, intentar aplicar una traducción de este tipo al castellano resultaría realmente extraña y farragosa. Los angloparlantes se refieren al tono de Do mayor como “*key of C Major*” y por otro lado, utilizan el término “*tonality*” (tonalidad) refiriéndose al sistema. Del mismo modo que Seeger transporta los conceptos de consonancia y disonancia (tradicionalmente aplicados a la función altura) a todas las demás funciones, también les adapta el concepto de “*key*”, puesto que así mantiene una asociación con la idea de “centro”. A pesar de que en español, “tono” es una palabra polisémica, no cabe la posibilidad de confundir “tono” (“*key*”) con “tono” (“*tone*”) puesto que el contexto no deja lugar a dudas.

- **Nivel dinámico** (“*dynamic level or key*”). En relación a lo explicado en el párrafo anterior (ya que surge en conexión con el concepto de centralidad), el autor se referirá a un nivel dinámico como “*dynamic level or key*”, indicando un “parámetro central” por lo que a dinámica se refiere para una composición. Este concepto de centralidad ampliado a todas las funciones hace posible el tipo de operación convencional conocida como modulación: el paso de un nivel o “*key*” principal a otros secundarios para después regresar (o no) al principal. Para evitar la confusión que podría acarrear forzar una traducción para la palabra “*key*”, hemos preferido suprimirla puesto que Seeger tan sólo la ofrece como sinónimo de “*level*” (nivel). En definitiva, este nivel dinámico es la contrapartida, por lo que a centralidad se refiere, al tono (“*key*”) como centro de alturas (al permitir la lengua inglesa que se introduzca de nuevo el término “*key*”, se favorece el paralelismo o equivalencia con la centralidad referida al parámetro altura).

- **Timbre, cualidad tonal** (“*timbre*”, “*tone quality*”). Los términos “timbre” y “cualidad tonal” son utilizados por Seeger en calidad de sinónimos como nos lo confirma en el capítulo 4, en el apartado que habla sobre el timbre, donde escribe “cualidad tonal o timbre” (también en el apéndice V y en el IX). No obstante, conservaremos en cada caso la terminología del autor.

- **Centro tonal:** Seeger utiliza dos términos para referirse al concepto de “centro tonal”: “*pitch centre*” y “*tonal centre*”. El autor no marca, al menos explícitamente, una diferenciación que indique que se refiere a dos cosas distintas (tal vez, “*pitch centre*” podría estar relacionado con lo que él llama “tonalidad en el sentido limitado del término” y “*tonal centre*”, “en su sentido más amplio”, pero esto no deja de ser una conjetura por nuestra parte). Nuestra decisión ha sido traducir ambos por “centro tonal” porque no se genera ningún tipo de confusión a lo largo del discurso y nos permite evitar la que se podría generar al intentar diferenciar dos términos que aunque están léxicamente diferenciados, no presentan diferencia conceptual. Aún así, especificaremos en cada caso cuándo utiliza “*pitch centre*” o “*tonal centre*”.

- **Momentum** (“*momentum*”): Aunque podría traducirse por “impulso” o “empuje” hemos preferido mantener este término por su raíz latina. Cuando Seeger habla del momentum melódico de una voz se refiere al impulso generado por ella misma, el cual le aporta una “direccionalidad” imprescindible en el discurso musical. El autor deja claro que asocia “momentum” con “movimiento” por ejemplo en el punto (2) del “Procedimiento general” de la construcción de la frase.

- **Continuante** (“*Continuant*”): Término acuñado por el autor y derivado del concepto de continuidad fundamental en la filosofía seegeriana. Lo traducimos por “el continuante”. Se trata de sustantivar el adjetivo continuo para indicar el elemento que da continuidad a un neuma inicial dado. Este término (“*continuant*”) está conectado con el “momentum”, porque ambos reflejan la intención del autor de remarcar el carácter de “proceso” en la música y por tanto, esta característica no sólo no debe dejarse de lado en el acto compositivo, si no que debe ocupar un lugar destacado en el planteamiento técnico-constructivo.

- **Tonalitoso, tonalitosamente** (“*Tonalitous*”, “*Tonalitously*”). Llama la atención por extravagante, el uso de estos términos que Seeger utiliza por derivación de un concepto ya existente: el término “tonal”. Cabría la posibilidad de presentar una traducción basada en lo que el autor quiere significar, o unificar terminología utilizando “tonal” o “tonalmente” (lo que nos parece una simplificación engañosa). En ambos casos no conservaríamos esta marca distintiva que el autor ha querido establecer entre lo relativo a la tonalidad (“tonal”) y lo relativo al tono (“tonalitoso”)⁶ y nos alejaríamos demasiado del texto original y del espíritu de la filosofía seegeriana. Por ello hemos preferido hacer una traducción literal de estos términos, que resulta tan extraña en inglés como en castellano.

⁶ ““Tonalitoso” [*Tonalitous*] era la alternativa de Seeger a “tonal,” para distinguir entre lo que está relacionado a la tonalidad en contraposición a lo que está relacionado con el tono”. TICK, Judith. “Ruth Crawford’s “Spiritual Concept”: The Sound-Ideals of an Early American Modernist, 1924-1930”, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 44, No. 2. (Summer, 1991); p. 248.

- **Temple** (“*mood*”). La traducción del término “*mood*” ha supuesto un verdadero dilema. Literalmente puede ser desde el humor o estado de ánimo de una persona, al clima o atmósfera de un ambiente. Tras su estudio, para conocer qué es lo que significa para Seeger, decidimos traducirlo por “*temple*” (en nuestro texto el término aparecerá siempre en cursiva aunque el autor no la utilice). Este término nace de la necesidad de aludir al elemento intuitivo en el acto creativo y, como tal, su definición resulta particularmente difícil (el propio Seeger dice que aunque la complejidad del arte musical no puede “traducirse” en su totalidad al arte lingüístico, el intento es absolutamente necesario y sin duda provechoso). Para el autor, un planteamiento técnico que estudie exclusivamente la organización intrínseca de la música es incompleto porque desatiende un factor primordial: la intuición musical. Por tanto podemos asociar este término a aquella parte de la música que resulta indescriptible o de difícil definición mediante las palabras.⁷ Dentro del planteamiento filosófico de Seeger, el “equilibrio” constituye el núcleo en torno al cual giran sus teorías: es su aspiración en múltiples facetas. También hallaremos esa búsqueda de un equilibrio entre la parte más lógica y la más instintiva del hecho musical y para referirse a esta última Seeger acuña el término “*temple*”. Los dos factores mencionados combinados en una exposición de carácter pedagógico como ésta generan un grado de dificultad elevado en la comprensión del texto pues la interacción es constante y, puesto que dicha interacción idealmente se entiende como un flujo no seccionable, tan pronto se refiere a los elementos constitutivos de la música como al factor intuitivo de tintes extramusicales que, obviamente, trata en un lenguaje de carácter más filosófico.

- **Aplicación de la disonancia.** Traducimos así (“*Dissonation*”) porque se refiere a aplicar la disonancia a otros parámetros diferentes a la altura. Por lo que se

⁷ “Más que “*neuma*” o “*motivo*”, preferí el término “*temple*” para esas clases de movimiento y/o diseño porque tiene a un mismo tiempo la autorización de un uso prolongado en el estudio de la lógica lingüística y amplia difusión en referencia a los estados afectivos del comportamiento humano más profundamente arraigados, cambios a los que nosotros normalmente nos referimos como “*emociones*”, en ambos, los signos visuales son imágenes. De esta manera, podría intentar integrar los aspectos afectivo y racional de la música en lugar de tratarlos por separado, como es lo más frecuente en el trabajo musicológico”. SEEGER, Charles. “On the Formational Apparatus of the Music Compositional Process”, *Ethnomusicology*, Vol. 13, No. 2. (May, 1969); p. 230.

refiere al verbo “disonar”, lo utilizamos en todas las formas de su conjugación con el mismo significado: “aplicar la disonancia”.

TRADICIÓN Y EXPERIMENTACIÓN EN (LA NUEVA) MÚSICA

PARTE I
TRATADO DE COMPOSICIÓN MUSICAL

PARTE II
MANUAL DE CONTRAPUNTO DISONANTE

CHARLES SEEGER

TRADUCCIÓN: CARME FERNÁNDEZ VIDAL

A

Ruth Crawford

Estas páginas constituyen un testimonio de sus estudios y sin su inspiración y colaboración no se habrían escrito

Contenidos,
con una Sinopsis de los Capítulos

Parte I: Tratado de Composición Musical

	Pág.
Introducción.....	151
Tradición y Experimentación – Neoclasicismo y Estilización – Disciplinas Preliminares – Separación entre Composición e Interpretación – Pensamiento Musical y la Voz Cantada – Previsión, Visión y Revisión – Papel del Lenguaje en cada una de ellas – Misticismo y Lógica – Belleza y Verdad.	
I. Teoría y Práctica.....	161
Talento Lingüístico y Talento Musical – Dominios del Lenguaje y la Música – Hecho Musical y Valor expresado (1) en Lenguaje (2) en Música – Principio de Correspondencia – Culto al Héroe vs. Evolución – Destreza y Gusto, Hecho Musical y Valor, Música y Técnica en el Lenguaje, Técnica y Estilo, Ciencia y Crítica.	
II. Crítica.....	169
La Crítica Lingüística de la Música Considerada como la Relación de la Belleza y la Verdad que Puede Tener Resultados Relativos pero No Conclusivos – Valor Intrínseco y Extrínseco – Crítica Científica e Impresionista – Las Ocho Series de Criterios – Opinión Individual y Colectiva, Historia y Práctica Vigente en la Música: Sentir General, Religión, Ethos Histórico y Vigente –Músicas No Europeas – Aplicación del Método.	

III. Técnica..... 192

La Técnica como la Construcción de la Música a partir del Tono y del Ritmo – Tres maneras: la Línea Individual, Líneas Simultáneas, Líneas Secuenciales – La Gama Básica – Las Diferentes Gammas del Tono y del Ritmo – Las Seis Funciones o Recursos: Altura, Dinámica, Timbre; Tempo, Acento, Proporción – Su Inflexión: Tensión, Suspensión, Relajación – Organización de sus Seis Gammas siguiendo las Líneas de la Mejor Organizada: la Altura.

IV. Consonancia y Disonancia..... 201

Tonal: Gama, Inflexión, Consonancia y Disonancia Melódica y Acórdica, Entonación, Modalidad y Tonalidad del Recurso Altura – Desarrollo Rudimentario de éstas en los Recursos de la Dinámica y el Timbre – Consonancia y Disonancia de las Relaciones entre los Recursos Tonales; Rítmicos: Gama, Inflexión, etc, de la Proporción – Su Contribución a la Modalidad Rítmica – Acento Consonante y Disonante – Intervalo de Acentuación – Cantidad de Acentuación – Inversiones de los Patrones de Acento – Tempo Absoluto – Consonancia y Disonancia de las Relaciones entre los Recursos Rítmicos; Relaciones entre los Recursos Tonales y Rítmicos; Melodía, Contrapunto y Forma Consonantes y Disonantes.

V. Escala y Modo..... 226

Escala Tonal: Tres Consideraciones Fundamentales – Reduplicación del Diseño, Número de Grados en el Diseño, Entonación– Intervalo Tonal y Modalidad Tonal– Contraposición Simétrica de los Modos Armónicos Tonales (Superior-Mayor, Inferior-Menor); Escala Rítmica y Modalidad Rítmica: Intervalo Rítmico – Contraposición Simétrica de los Modos Armónicos Rítmicos (Aumentación, $C = N$ o $\text{♩} = \text{♪}$);

Disminución, C = C o Compás igual a Compás) – Crítica de la Situación Rítmica a la Luz de la Consideración Fundamental de la Escala Tonal: Repetición del Diseño Métrico, Diversidad de Grados de Duración, Clasificación de los Grados de Duración.

VI. Armonía: Tonal y Rítmica..... 243

La Controversia Interminable entre los Teóricos Armónicos – La Unanimidad en la Práctica entre los Compositores – La Discrepancia de Costumbre entre Cualquier Teoría y Toda la Práctica – Rameau – Lo que Debe Explicar una Teoría de Armonía Tonal – La Consonancia y la Disonancia del Intervalo se Deben Explicar Tanto Melódicamente como Acórdicamente – La Necesidad de una Armonía Rítmica para Compensar el Énfasis Excesivo sobre la Tonal – La Consonancia y la Disonancia del Intervalo Rítmico se Deben Explicar Tanto Melódicamente como Acórdicamente.

VII. Forma: El Neuma..... 260

La Forma en General – Dos Propuestas: Por Síntesis y por Análisis– La Frase como Su Punto de Encuentro – El Neuma y sus Formas Fundamentales: Binaria y Ternaria – Neumas Compuestos – Las Ocho Conversiones del Neuma – La Transformación del Neuma – Coordinación del Material Melódico a través de la Identidad del Neuma.

VIII. Forma: La Frase..... 275

Composición Orgánica y Difusa – La Construcción de la Frase: Repetición, Secuencia, Oposición, Continuidad, Extensión, Intensificación y Elipsis – El Neuma-frase – Centralidad, Simetría y Asimetría.

IX. Forma: El Todo.....	284
-------------------------	-----

Planificando el Todo como un Gran Neuma o Neuma Macroformal – La Composición del Todo a partir de sus Frases, similar a la Composición de la Frase y del Neuma – Relacionando el Concepto del Todo y el Concepto del Detalle – Brevedad y Longitud – Extinción del Estereotipo de la Recapitulación – La Rima Musical – El Pivote – El Canon – El *Temple*.

Parte II: Manual de Contrapunto Disonante

Introducción.....	291
-------------------	-----

Hablar sobre la Composición Aparenta Ser Muchas Cosas– La Composición Musical Es Una Sola Cosa – La Dificultad de Designar la Fusión del Pensamiento Musical y el Sentimiento Musical en el Acto de la Composición – El *Temple* – El *Temple* Romántico vs. el Clásico – Lo Excitante vs. Lo Sublime – Desarrollo Histórico de la Disonancia Tonal – Méritos Relativos de la Disonancia Introducida en la Consonancia y de la Consonancia Introducida en la Disonancia.

X. Aplicación de la Disonancia al Neuma.....	297
--	-----

Aplicación de la Disonancia Tonal: Procedimiento General – Aplicación de la Disonancia Rítmica: Procedimiento General – Aplicación de la Disonancia a la Ornamentación – El Continuante.

XI. Aplicación de la Disonancia a la Frase.....	308
---	-----

Tres Órdenes Melódicos (OM) – La Frase Disonante: Procedimiento General – Escalas, Modos y Secuencias Disonantes – Improvisación.

XII. Aplicación de la Disonancia a la Línea como un Todo..... 323

La Organización Desequilibrada Puede Conferir un Efecto Más Difuso que un Carácter Difuso Relativamente Equilibrado – La Forma Disonante como una Ecuación entre el Detalle Disonante y La Macroforma tanto Consonante como Disonante – *Temple* Disonante – Continuidad, Oposición y Modulación del *Temple* – Centralidad Tonal y Rítmica – Procedimiento General.

XIII. Órdenes Acórdicos y Especies..... 333

Tres Órdenes Acórdicos (OA) – Combinación de los Órdenes Melódicos y Acórdicos – Orden Melódico 4 – Disonancia Acórdica, Tonal y Rítmica – Tres Especies: Bidireccional, Tridireccional y Tetradiereccional – Procedimiento General.

XIV. Aplicación de la Disonancia en la Frase a Dos Voces..... 343

Dinámica, Timbre, Tempo, Acento y Proporción Disonantes – Canon – Imitación.

XV. Heterofonía..... 349

Sonoridad-separada – Tabla de Especificaciones para la Composición a Dos voces como un Todo – Procedimiento General.

XVI. Disonancia Acórdica: Tonal y Rítmica..... 353

Contrapunto a Tres Voces – La Línea Principal – La Falta de Importancia del Pensamiento Acórdico en el Trabajo Contrapuntístico – Construcción de acordes (1) por Superposición de Intervalos (2) por Generación – Ambos Métodos Útiles – La Fundamental en el Centro – El Bajo y la Línea Principal en la Parte Central – La “Trias Perfecta” Disonante – Los 32 Tipos de Tríada Disonante Básicos y las

19/18/13??? Posiciones de Cada Una – Tonalidad: Hacia un Sistema
Acórdico Rítmico.

XVII. Aplicación de la Disonancia en la Frase a Tres Voces..... 365

Siete Versiones de un Cantus Firmus.

XVIII. Novum Organum(no apareció)

[Apéndices]

[I. Notación]..... 373

[II. Acentuación]..... 383

[III. Dinámica]..... 387

[IV. Tempo]..... 390

[V. Atacar, Soltar y Articulación]..... 395

[VI. Pasos en el Aprendizaje de los Polímetros]..... 398

[VII. Escalas Disonantes]..... 404

[VIII. Correlación entre Música y las Otras Artes]..... 411

[IX. Hacia la Gradación del Timbre]..... 419

[Glosario]..... (no apareció)

[Bibliografía]..... (no apareció)

[Índice]..... (no apareció)

PARTE I

TRATADO DE COMPOSICIÓN MUSICAL

Introducción

La composición musical es, por una parte, la repetición de una práctica heredada por tradición y por otra, una evolución de esa práctica, a veces de manera lenta y gradual y otras de forma brusca y revolucionaria. A la hora de practicarla existen tres medios:

- (1) Imitación (predominantemente una cuestión de tradición musical)
 - (2) Precepto (predominantemente una cuestión de tradición oral)
 - (3) Experimentación (mixtura de lo musical y lo lingüístico)
- } Tradición

Mil años de historia muestran que, al menos en Europa Occidental, estos tres medios se han utilizado simultáneamente, aunque el énfasis ha sido puesto primero sobre uno, después sobre otro. El pensamiento y sentimiento conservadores han hecho hincapié sistemáticamente en los elementos tradicionales, mientras que los radicales, han hecho lo propio en los experimentales. El pensamiento y la enseñanza liberales intentan encontrar un equilibrio. Desde poco antes de la Primera Guerra Mundial, unos y otros se dieron cuenta de que la gran tradición romántica del siglo XIX estaba en apuros. Se había revestido de tantas elaboraciones exquisitas y se había encontrado con tantos desvíos tentadores que parecía inevitable alguna clase de revisión: o reconstruirla de nuevo o formar un nuevo estilo de sus honrosos restos.

Los radicales de 1900-1914 se salieron con la suya. Los que deseaban perpetuar las tradiciones wagnerianas y brahmsianas murieron, se rindieron. La experimentación ha estado a la orden del día. Esta reorientación y revaloración ha tenido lugar durante el tiempo suficiente como para permitirnos una visión global del proceso bastante aceptable y ahora podemos ver con más certeza que nunca, el punto en que empezamos y hasta dónde nos ha llevado la naturaleza de nuestros esfuerzos, y podemos augurar mejor lo que está por venir. Indudablemente empezó una revolución, pero una revolución gradual – quizás una serie de pequeñas revoluciones. Primero, Satie,

Debussy, Strauss, en segundo lugar, Scriabin, Schoenberg y Stravinsky, después, el diluvio. El punto álgido del periodo experimental tuvo lugar alrededor de 1914. La profundidad y la permanencia del cambio ocasionado es algo que dependerá de la fuerza relativa de las tres facciones principales que, de manera gradual, se han fusionado desde entonces: los neoclásicos y los neorrománticos (o las posturas intermedias), que desean revivir antiguas prácticas parcialmente abandonadas, y el elemento más radical, que quiere concentrarse en un desarrollo aún mayor de las innovaciones ya establecidas.

Los neoclásicos nos harían rechazar una buena parte del material más nuevo o bien, transformarlo en similitudes históricas. “Objetividad” y “falta de expresión personalizada” son sus consignas.

Los neorrománticos quieren sentirse libres para usar el material ordinario pero rehúsan cualquier sistematización que se haga de él. Desean que “el alma”, “el espíritu”, “el sentido”, “la intención”, sean determinantes místicos del procedimiento técnico y crítico.

Un tercer grupo, que no presenta un frente uniforme y por tanto, es difícil de definir, dice virtualmente esto: si vamos a oír una nueva música comparable a la música de Palestrina, Bach y Beethoven, será menos a través de un movimiento musical pre-Rafaelita¹ o de un tímido anti-intelectualismo que a través de una revisión sistemática de todos los elementos en juego –materiales, métodos y valores.

La “objetividad y falta de expresión personalizada” constituye un buen antídoto para obtener justo lo contrario pero, desafortunadamente, nos conduce a un predominio de la estética sobre la música. Si fuera una ciencia más fiable (¡o, quizás, si es que es una ciencia!) todavía se trataría de una situación de la que protegerse. La ciencia no-musical no es ningún tipo de guía para el arte -aún menos-, una ciencia dudosa. Resulta un terreno pantanoso incluso para el filósofo especializado y ahí, el músico no puede confiar en sí mismo. En general, ante estos lemas uno preferiría un pre-Josquinismo sincero o, mejor aún, un absoluto reconocimiento de Guillaume de Machaut. Total, no

¹ Los pre-Rafaelitas fueron un grupo de pintores, poetas y críticos ingleses, fundado en 1848 por John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti y William Holman Hunt. Su intención era reformar el arte rechazando lo que ellos consideraban el planteamiento mecanicista de los artistas Manieristas que siguieron a Rafael y Michelangelo. De ahí el nombre de pre-Rafaelitas. (N. del T.)

hay nada de clásico en los neoclásicos. Sus modelos son el barroco o el rococó de los siglos XVII y XVIII. A fin de cuentas, son los conservadores de los años 30.

Respecto a “la invasión de los luchadores” (los liberales de los 30), en la que tanto hincapié ponen tanto los neo- como los pseudorrománticos, ocupa su lugar en el desarrollo de la música y en el proceso de composición. Puede que se le deba el cincuenta por ciento del mérito, más o menos. Aquí no se está sugiriendo que debería reglamentarse, pero no hay nada en la historia, en la psicología o en el sentido común, que muestre que el pensamiento y el trabajo metódico no se puedan conciliar con él. Es más, el arte supremo, ¿no ha surgido siempre de hombres que lo realizan tanto con el corazón como con la cabeza?. Podemos reconocer que hay una parte importante en el arte de la composición que no atañe a los confines de la razón, de la que no se puede ni hablar de ninguna manera. Pero también mantenemos que hay ciertos aspectos de ella que (vistas las costumbres de hoy día) pueden y deben organizarse de la manera rigurosamente más lógica posible. El peligro de cualquier postura es que, una vez ha demostrado logros en una dirección, tiende a ir demasiado lejos y aparta a las demás. ¡Cada uno en su terreno! El peligro, por supuesto, no resulta tan evidente en la obra musical en sí como en el discurso sobre ella. Así pues, nuestra primera tarea es examinar el papel del lenguaje y su relación con el arte musical (capítulo 1).

DISCIPLINAS PRECEPTIVAS

Curiosamente, entre todos los elementos del orden romántico, las disciplinas preceptivas eran las que mostraban la mayor persistencia. A pesar que los compositores no llegaron a coincidir en los métodos de composición, parecían estar de acuerdo en que el joven estudiante debía pasar por su armonía diatónica y contrapunto. ¡*Un poco* de disciplina mejor que nada!

Las viejas armonía, contrapunto y forma inculcaban un tratamiento del detalle por el que la maestría se adquiría mediante la imitación de los modelos de finales del siglo XVIII y XIX. Su error, al igual que el de otras disciplinas similares en tiempos más antiguos, era que no contenían previsiones para la evolución del arte. ¡Pero el arte evolucionó a pesar de esta omisión!. Y llegó un momento, alrededor de 1900, en el que

algunos de los mejores compositores dejaron de regirse por cualquier forma de modelos o de preceptos (excepto como algo con lo que diferenciarse) y se embarcaron en una carrera de experimentación que fue tan exitosa que la cantidad de nuevos materiales originó una verdadera superabundancia donde elegir.

No había mucha organización en la producción de este nuevo material. Mayormente era una cuestión de intuición, fantasía, curiosidad y, a menudo, rebeldía. La revuelta era contra un escolasticismo musical fuertemente afianzado, que Wagner había debilitado pero que no lo había afectado de manera fundamental. El esteticismo y el capricho en tonos pastel fueron tan lejos que ahora los neoclásicos y neorrománticos amenazaban con sumergirnos en un Nuevo Escolasticismo ¡dominado más por tradiciones remotas que por las próximas!.

Hasta ahora (1931), los esfuerzos en la revisión de lo anterior y en la construcción de lo nuevo se han limitado a partes mínimas del dominio musical, aparentemente con la idea de que esto era todo lo que había que hacer. No podemos asumir con seguridad que el movimiento romántico esté totalmente finiquitado. La vieja disciplina de la composición ha sobrevivido en las escuelas, aunque sus preceptos y, finalmente, incluso sus principios han sido destruidos repetidamente por la obra de los compositores vivos más admirados. Sin embargo, uno de los factores más importantes en la disciplina de cualquier arte es su coherencia con el medio imperante. En los periodos fundamentales de la historia de la música, como son los de Palestrina, Bach y Beethoven, el joven compositor escribió sus primeros ejercicios técnicos en el mismo estilo musical que con el tiempo, utilizó para su obra madura. En el ínterin o en los periodos de transición, esto no era posible normalmente y se sometía a su disciplina preliminar en un estilo que ya estaba desfasado, con lo cual tenía que saltar un vacío sobre el que no había ningún puente, antes de que pudiera ocupar su lugar entre los compositores más representativos de su tiempo. Tal vacío es el que ahora existe. De hecho, está admitido de forma generalizada que éste es un momento de transición, aunque sólo se pueden percibir vagas indicaciones de la existencia y posible naturaleza de un nuevo estilo.

El objeto del presente trabajo es, primero, construir el puente que encontramos hoy entre la vieja disciplina y la nueva práctica; segundo, contribuir a la organización de una

nueva disciplina y de un nuevo método que reemplazará al viejo y servirá al futuro desarrollo de la música como el viejo sirvió al pasado, en los días de su aplicación.

En este campo -por su misma naturaleza necesariamente controvertido- cabe esperar que el lector encuentre innumerables detalles que le resulten ofensivos. Pero se le pide que piense que el propio autor se siente dudoso de no pocos detalles y que, por supuesto, piensa calificar y alterar muchos de ellos en el afán de consolidar todavía más la solidez del enfoque que considera el punto de vista básico, los métodos, el alcance y el objetivo del trabajo abordado. Debemos recordar que una presentación sistemática del arte de la composición en su totalidad es *por sí misma*, o al menos debería ser, una obra de arte. De esta manera, mientras que por una parte el autor quisiera ver más composiciones escritas que muestren la solidez y amplitud del tratamiento que recomienda, por otra, espera que no sea solamente el aspecto de su obra *que atañe a la razón* el único que cause impresión a sus lectores. Se atreve a esperar que además de esto, aprehenderán lo que puede denominarse el “valor sugestivo” de la obra, sus implicaciones de tipo puramente *musical*. Ya que esto sólo puede insinuarse -no manifestarse directamente- con palabras, y puesto que un tratado (como ya se ha señalado) constituye solamente una de las tres maneras por las cuales el arte de la composición puede cultivarse, se informará de las tres tanto al principiante como al estudiante avanzado.

Por último, a aquellos que dicen que ya ha habido suficiente experimentación en la composición durante las tres primeras décadas del siglo XX y por consiguiente, no es deseable ningún pensamiento de esa naturaleza, se le debería decir: “Sí, ha habido bastante experimentación desde 1900, pero sólo de una clase, de la desorganizada y poco científica. Los resultados de esta experimentación están con nosotros: están a la orden del día, los utilizan todos. De hecho, los intentos por utilizarlos, por combinarlos, todavía están en un estadio experimental, y siguen desorganizados, poco científicos”. El presente trabajo propone que es un procedimiento normal en nuestra música, recurrir en tales situaciones a la sistematización lingüística. Fue un éxito en los siglos XV y XVII, y puede serlo ahora.

CREACIÓN DE SISTEMAS

Desde los tiempos de la antigua Grecia los creadores de sistemas han encontrado en la música un terreno fértil. No cabe duda que la música “progresó” o simplemente “cambió” con su ayuda al menos tanto como lo ha hecho sin ella durante los últimos ciento cincuenta años, cuando la “construcción elegante” ha dejado de tenerse en cuenta.

La creación de sistemas alcanzó un clímax poco después de la mitad del siglo XVIII, cuando, tras los esfuerzos de los enciclopedistas, casi se decretó inexistente. En realidad, se constituyó fuera del terreno del aprendizaje entendido globalmente y fuera de muchos terrenos especiales, incluida la música en su totalidad, contentándose con el desarrollo de subapartados tales como “armonía”, contrapunto, forma, orquestación, estilo, etc. La correlación de los distintos subapartados se dejó a una mera sesión de ejercicios musicales en manos de los compositores.

Los mejores hombres del periodo romántico (Beethoven, Brahms y Wagner) fueron trabajadores excepcionalmente metódicos. *En su música* presentaban sistemas muy definidos, pero ni ellos ni sus contemporáneos han expuesto estos sistemas verbalmente. Realmente no había ninguna necesidad, los trabajos estaban bien hechos. Es cierto que Wagner fue el primero en cuestionar verbalmente este estado de cosas. Pero sólo trató el aspecto extramusical (no técnico) del problema (la interrelación de las artes, la posición de la música en la sociedad, etc). Sus aproximadamente diez volúmenes de escritos en prosa tratan de correlaciones filosóficas, estéticas y sociológicas. No se trata de algo sistemático técnicamente, ni en el carácter ni en el propósito.

Vincent D’Indy, en su “Cours de Composition Musicale”, hizo un interesante esfuerzo para construir un método de composición sobre premisas históricas, pero es deficiente y simplista desde un punto de vista metodológico; y prematuro, porque el material histórico que necesitaba todavía no estaba suficientemente maduro para tal empresa.

Los musicólogos alemanes de los últimos sesenta años han aportado un gran número de esquemas no sólo de la orientación histórica sino también de la orientación

sistemática, rigurosamente documentados con referencias al *Hilfswissenschaften* y examinando paso a paso la historia de la creación de sistemas desde Quintiliano² hasta el día de hoy. Parece que el primer esquema notable ha sido el de Adler,³ a principios de los 80 del siglo pasado. Aunque casi todos enfatizan la conveniencia de una estrecha asociación entre el musicólogo (*Musikwissenschaftler*) y el arte vivo (resaltando, contrariamente a la visión popular, que esa teoría a veces ha dirigido la evolución musical) todavía, tras sesenta años, la música contemporánea alemana no muestra signos de prestar la más mínima atención a su musicología sistemática. Parece que el problema se debe, en primer lugar, a una obsesión con la historia, una mirada hacia atrás en lugar de hacia delante o hacia el arte del presente. En segundo lugar, un punto de vista no musical parece dominar el musical (la queja se ha expresado firmemente desde antes de la guerra de 1914-1918).⁴ La música se estudia en términos de física, psicología, fisiología, etc, y desde los puntos de vista de esas ciencias. Parece que falta un punto de vista musicológico.⁵ Es evidente que hasta que el punto de vista musical y el no musical estén claramente diferenciados y exista un método comúnmente sobreentendido que llene el vacío que los separa, será difícil hacer uso de ninguna otra cosa que no sean fragmentos de este vasto volumen de aprendizaje. Aún así, casos como la mención de von Hornbostel⁶ del contrapunto rítmico, y el estudio de la disonancia en Palestrina de Jeppesson, podrían multiplicarse hasta que uno se convence de que la musicología moderna contiene el elemento básico, una vez coordinado y presentado para el uso musical, a partir del cual podría construirse una gran estructura (que podría llevar al arte de la música por un mal camino). Ojalá dedicaran la mitad del tiempo a mirar hacia delante en lugar de mirar siempre hacia atrás al *Archiv Plunderer*⁷.

Ciertamente, más que culpar, hay que elogiar a los musicólogos. Incluso sus errores han hecho un gran bien porque han dado a conocer a los músicos el pasado de su arte y han hecho una gran parte del trabajo, recopilando el *Hilfswissenschaften* como

² Arístides Quintillianus, *De Musica Libri III*, Amstelodami apud Ludovicum Elzevirium, ed. Marcus Meibomius (1652).

³ Guido Adler, "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 1, n°1 (1885): 5-20.

⁴ W. Wolfheim, "Musikwissenschaft und prakt. Musiker", *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1911: 584-87

⁵ C. L. Seeger, "On the Principles of Musicology", *Musical Quarterly*, 10, n°2 (April 1924): 244-50; idem, "Prolegomena to Musicology", *Eolus* 4, n°2 (May 1925): 12-24.

⁶ E. M. von Hornbostel, "Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft", *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 1905-6.

⁷ Probablemente durante el saqueo nazi, con la quema de libros, etc. (N. del T.)

preparación para una nueva sistematización de los materiales y métodos musicales. Además, han hecho dos contribuciones que pueden destacarse como los mayores logros en música durante el primer cuarto del siglo XX: la primera, la apertura al estudio de las músicas no europeas (de India, China, Japón, Malasia, África, etc.), en el que no han tenido ni la más mínima colaboración de la profesión musical en general; la segunda, la invención de un nuevo medio de interpretación (la producción eléctrica del sonido) que *puede* liberar fuerzas musicales para la elaboración de un nuevo estilo.

En general, la sistematización de la musicología alemana es principalmente de situaciones pasadas o ideales. No ha entendido completamente la situación presente a la luz de su historia, ni ha decidido qué es lo mejor que se puede hacer y después, como especialista, no ha organizado materiales y métodos en un sistema para la futura conducta del arte. Esto es lo que el presente trabajo se dispone a hacer, no sin la consideración de que *el arte de la música sólo se presta a la organización con palabras de manera parcial*. El autor es bien consciente del prejuicio romántico contra la invasión literaria del dominio particular del compositor. Él mismo sostuvo este prejuicio hasta que descubrió que ese dominio ya estaba medio constituido por un conjunto de fórmulas lingüísticas poco definidas que casi no dejaban espacio para que un pensamiento o sentimiento musical sano funcionara en él. Este íncubo es una especie de mosaico de supersticiones populares y lemas indiscriminados de varias filosofías y ciencias no musicales, algunas respetables y otras no. Para combatir esta fatalidad uno debe utilizar sus propias armas. De ahí la oferta de un sistema exhaustivo, estrictamente limitado por la reserva señalada anteriormente, para reemplazar la tiranía de una muchedumbre desorganizada, no identificada, con ilimitado poder para perjudicar.

Este no es de ninguna manera un libro elemental, aunque empieza con los elementos básicos y atraviesa sólo brevemente una gran parte del campo. Presupone una educación general satisfactoria y un moderado grado de madurez por parte del lector, un conocimiento adecuado de la terminología musical y un conocimiento más o menos sólido de la armonía convencional, contrapunto y de la práctica musical en general. La parte I (capítulos 1- 9) trata de la composición en general. Cabe esperar que al final, con un conocimiento más adecuado de diversas músicas no europeas, no sería necesaria una alteración muy amplia para que fuera de utilidad en conexión con la composición revolucionaria de cualquier música: china, japonesa o india, además de la europea, que

emplea una técnica *articulada* (i.e., una técnica que, en la mayoría de sus recursos, progresa principalmente de grado a grado y en la que el glissando, portamento, rubato, etc, si se usan, se calculan desde ciertos grados como objetivos finales). El método general también debería servir como base para la correlación de las técnicas de estas músicas diversas, no solamente por el bien de la Musicología Comparativa si no también por las mutuas concesiones artísticas que la continua fusión de las culturas del mundo está generando de forma inevitable.

La segunda parte (capítulos 10-17) trata de ese tipo de composición en el arte europeo contemporáneo que no sólo se conoce popularmente como disonante, si no que verdaderamente está basado sobre un principio de disonancia, así como la música anterior a 1900 se erigía sobre un principio de consonancia. Esta *estilización* manifiesta de la técnica no es recomendable como un ideal o incluso como una inevitabilidad, si no más bien como una *posible* disciplina en un campo en el que se ha quebrado la disciplina de cualquier tipo.

Debería seguir una tercera parte sobre Armonía rítmica y tonal si el autor alguna vez consigue sistematizar estos campos a su gusto.

Una cuarta y una quinta parte tendrían que atender a la Forma y la Orquestación. Ésta última puede que tenga que esperar hasta que la tecnología de la producción eléctrica del sonido esté más avanzada para el uso práctico de los músicos y ese momento puede estar muy lejos.

Es posible que sea necesario aclarar que en los ejemplos musicales que no son citas u obras publicadas, las alteraciones accidentales afectan sólo a las notas ante las cuales aparecen. Así



debería leerse



Nueva York

Septiembre de 1931.

I

Teoría y Práctica

MÚSICA Y LENGUAJE

En la mayoría de los ejemplos característicos de su funcionamiento, el trabajo musical, tanto de composición como de interpretación, pasa por tres fases distintas: (1) preparación, estudio o “previsión”; (2) la obra propiamente dicha, la inspiración o “visión”; (3) re-estudio o “revisión”. No está claro hasta qué punto el arte de la palabra puede o debería entrar en la segunda fase, pero en la primera y en la tercera, tanto si es bueno como si no, tradicionalmente nos encomendamos en gran parte al lenguaje.

En el habla común de cada día, normalmente mezclamos dos elementos del lenguaje que, en un estudio formal, deberíamos mantener lo más separados que podamos. Por un lado, hay una tendencia a *rapsodiar*.¹ El discurso en el que predomina la rapsodia quiere, ante todo, conseguir algún *efecto* sobre el oyente o lector: la importancia de la exactitud del significado puede ser secundaria. De hecho, la exactitud y consistencia pueden disminuir en proporción directa a la libertad de la rapsodia hasta que se convierte en francamente paradójica. Por otro lado hay una tendencia a *razonar*. El discurso en el que predomina la razón aspira, ante todo, a la exactitud del significado; el efecto sobre el oyente puede ser de una importancia secundaria. La exactitud y coherencia del significado se incrementan de manera directamente proporcional a la rigurosidad de la lógica.

Cada una de estas conductas tiene su uso y su ocasión. La poesía y la oratoria a menudo llegan a los límites extremos del misticismo, mientras que la filosofía y las matemáticas normalmente se mantienen dentro de los límites de la razón. La actitud más

¹ Hablar de algo con gran entusiasmo. (N. del T.)

típica de la rapsodia es la de convicción, incluso hasta el punto de la arrogancia (el “yo digo esto y es todo lo que hay”); mientras que la lógica se utiliza más con una actitud de prudencia, incluso de humildad (el “parece como si los hechos nos impulsaran a tal y tal conclusión”). La *Belleza* y sus conceptos afines de experiencia *subjetiva* resultan propios del tipo rapsódico o místico, mientras que la *Verdad* y sus conceptos afines de experiencia *objetiva* son pertinentes del tipo lógico o racional. Al hablar de música estamos estudiando un tema propio de ambos tipos. El dominio de uno continuamente incide en el dominio del otro. Especialmente la lógica debe admitirlo y distinguir los dominios de cada uno, y definir de la mejor manera las relaciones que guardan entre ellos y el procedimiento que les sea apropiado. Porque la distinción entre ellos es importante para la lógica, puesto que es ella quien hace la distinción. El mayor peligro en el uso de la lógica es que puede conjeturar demasiado. ¡No es lógico ser demasiado lógico!

Cuando hablamos del *arte* de la música, nos referimos a la música como una de las diversas artes cuya definición es tarea de la filosofía, y puede acometerse en común por músicos y no músicos en la medida que tengan *talento lingüístico* para hacerlo. Así la música se contempla bajo el prisma de su relación con otras cosas y, conforme al grado del talento al escribir y hablar, se subordina a “leyes”, “reglas” y “programas”, construcciones todas del arte del lenguaje.

Habitualmente cultivamos el talento lingüístico más que el talento en cualquier otro arte. Incluso las personas con un pronunciado talento en otras direcciones tienen que dedicar una gran parte de su tiempo estudiando y usando el lenguaje. De manera que los músicos – es decir, personas que tienen una capacidad especial en el arte de la música – a menudo escriben, hablan y piensan sobre ella desde el punto de vista y con los materiales del lenguaje en lugar de actuar directa y libremente con los materiales de la música. El *talento musical*, cuando se posee en un grado suficiente y se educa debidamente, puede percatarse de que la música puede funcionar en gran medida de una manera que no es completamente posible describir con el lenguaje. Así, mientras que las “leyes” del procedimiento musical pueden establecerse mediante el lenguaje, la música a menudo e inexplicablemente parece arreglarse muy bien en contraposición a estas leyes. Esta controversia en lo que respecta a la dependencia o independencia del arte de la música respecto del arte del lenguaje ha sido oportunamente definida desde los días

de la antigua Grecia. Incluso a día de hoy se publican con regularidad libros que se esfuerzan por demostrar cómo la música descansa sobre ciertos hallazgos de la física, fisiología, psicología, aritmética o filosofía.

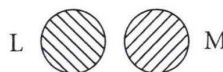
Como personas educadas más o menos equitativamente en ambas artes, debemos evitar comprometernos con una u otra posición del dilema. Aunque debemos admitir que hasta cierto punto la música está condicionada por “cosas en general”, también tenemos que mantener firmemente que, al menos en la misma medida, descansa sobre sus propios fundamentos. Así las conclusiones de las ciencias lingüísticas y filosofías deben considerarse solamente *agregados* al cúmulo del conocimiento musical –*un factor* en el cultivo de la destreza y el gusto musical, un *organismo rector* para una parte pero no para todo. Se debe garantizar la misma autonomía al pensamiento y al acto musical que al pensamiento y al acto lingüístico.

Deben considerarse tres posibilidades respecto a la relación de sus dominios:

(1) pueden ser idénticos:



(2) pueden excluirse mutuamente:



(3) pueden coincidir hasta cierto punto:



La tercera posibilidad parece ser la más probable. Sin duda unos opinarán que hay una mayor coincidencia que otros. Puede resultar difícil decidir si solamente se tocan los márgenes o si se comparten algunos puntos esenciales. Parece que un principio seguro sería que “cuando lo mejor que pueda decirse se haya dicho, probablemente se *corresponde* bastante exactamente con el verdadero estado de las cosas”.

El talento musical se desarrolla de acuerdo con un tipo de ecuación entre una disposición fisiológica innata para hacer música por parte de un individuo y el estado del arte musical en la época en que ese individuo vive. En ningún individuo está el talento exactamente equilibrado con respecto a todas sus capacidades; en ningún

momento de la historia el estado del arte musical está exactamente equilibrado con todos sus recursos y funciones. Así pues, un compositor es responsable sólo en parte de la naturaleza de la obra que hace. Nacido en una determinada época, debe hacer las cosas exigidas por el desarrollo de su arte hasta ese momento. Si es capaz de hacerlas tiene una mejor probabilidad de “éxito” que si está capacitado para hacer otras cosas, posiblemente buenas por sí mismas y en última instancia deseables, pero no en esa época. Por otra parte, es bastante probable que ningún individuo sea plenamente capaz de hacer el trabajo requerido en una determinada fase del desarrollo musical. La época, entonces, no es una época tan “grande” como aquélla en la que los hombres no necesitan hacer tales cosas difíciles para ser aclamados como grandes. Por supuesto, resulta imposible decir qué parte de la obra de Bach estaba implícita en los materiales y valores desarrollados por sus predecesores y qué parte se debe a su pura excelencia personal. El elemento particular del individuo se identifica inextricablemente *en su música* con los requisitos de la técnica de su tiempo. Y la valía personal, con respecto a esto, no es susceptible de una descripción exacta. Sin embargo, es prudente decir que contra cualquier virtud o defecto del hombre medio, se puede encontrar una virtud o defecto paralelo en el pueblo llano musical de su tiempo. Así –en líneas generales– de las dos alternativas “las épocas hacen al hombre” y “el hombre hace las épocas”, ninguna es más probable que la otra. Unas veces una, y otras la otra debe tener la ventaja, puesto que no estamos dispuestos a admitir el teórico cincuenta por ciento. Pero no podemos saberlo. El entusiasmo y el temperamento pueden llevarnos a exclamar, “Tal persona podría ser grande en cualquier época” o “En determinada época cualquiera podría haber sido grande”. Pero no por decirlo es verdad.

Así que en aquellos tiempos en que parece que ningún hombre satisface lo que muchos creen que son los requisitos del arte –o, por decirlo desde la perspectiva opuesta, cuando el arte no parece ofrecer a ningún hombre una oportunidad razonable de éxito –en esas ocasiones estamos tentados de plantearnos los medios por los que pueden modificarse las exigencias del arte, el incremento del rendimiento de los individuos, o ambos. Suponemos que esa época es la presente; que es posible llegar a esos medios mediante algún método como el que trazamos en las páginas siguientes.

Este libro no tiene en cuenta el elemento personal; pero la consideración del estado de cosas en el que opera le es pertinente, como lo son también los métodos y materiales con los que trabaja.

GUSTO Y DESTREZA

El talento musical puede presentar una *destreza* poco común o un *gusto* inusual, o mejor, ambos. La destreza y el gusto deben considerarse como equivalentes (igualmente deseables en la preparación de un buen músico) aunque no es posible un equilibrio exacto en ningún individuo. Del mismo modo, en ninguna época la exigencia del arte es igual para los dos.

La destreza trabaja con los *hechos* del proceso de elaboración de la música: su *técnica*. El ejercicio de la destreza en la técnica es de naturaleza *científica*, y como tal, es fundamentalmente objetiva. En la actualidad el *método científico* está sumamente desarrollado. En pocas palabras, recopila datos, seleccionándolos y clasificándolos de tal manera que en base a ellos puedan formularse afirmaciones generales (llamadas *hipótesis de trabajo*). Si tras analizar estas afirmaciones las autoridades competentes las consideran satisfactorias, podrán reconocerse como *leyes*. Para la explicación, predicción y control de la construcción musical pueden establecerse leyes hasta cierto punto en que resultan vagas e ineficaces. Es aquí donde el *gusto* se convierte en un factor determinante.

El gusto se ocupa de los *valores* del proceso de construcción de la música: su *estilo*. El ejercicio del gusto en el estilo es de naturaleza *crítica*. El *método crítico* está mucho menos desarrollado que el método científico. Por un lado resulta vago con la precisión científica y por otro con la falta de rigor del misticismo. La crítica no tiene la objetividad de la ciencia ni la subjetividad del misticismo. Su labor es mediar entre las dos, para ser lo más lógica posible con la experiencia subjetiva, y para representarla objetivamente, pero también para tener en cuenta la interpretación mística de aquellos factores en la experiencia de los fenómenos objetivos que no son susceptibles de un tratamiento científico. En líneas generales, su método es lo contrario del método de la ciencia. Comienza con el supuesto de unos *principios*. Éstos son afirmaciones del tipo

“tal y tal es valioso” o “bueno”, “correcto”, “sensacional”, “deseable”, “alegre”, etc. – términos antagónicos con “malo”, “erróneo”, “trivial”, “indeseable”, “feo”, etc. Cuando los ejemplos particulares en la construcción musical se refieren a estos principios, se pueden hacer afirmaciones de *opinión*; pero éstas, como hipótesis de trabajo científicas, deben tener aceptación autorizada antes de que puedan aceptarse como *juicios* o *máximas* (el equivalente de los *datos* de la ciencia) dignos de consideración seria.

Las consideraciones para el funcionamiento de la destreza en la técnica pueden resumirse poco más o menos como el “tú debes”: una cosa conduce a la otra; una cadena de causa-efecto implica una secuencia de acontecimientos determinada mecánicamente. Pero continuamente se desarrollan situaciones en las que la obligación de lo que ha venido antes es débil y en las que de entre varios procedimientos igualmente correctos técnicamente se puede escoger cualquiera. Ya no es el “tú debes” lo que determina la acción aquí, si no el “yo quiero”. Por supuesto se entiende que asumimos que la operación del determinismo mecanicista está aún activa incluso si uno no la comprende. En realidad puede que uno no sea libre para desear, ese deseo puede estar determinado mecánicamente, pero uno no puede justificar el suyo propio. Uno tiene que actuar *como si* fuera libre. No es tan diferente de la razón fundamental para el esfuerzo técnico originario porque también ahí uno actúa *como si* tuviera que ser un músico y no un pintor o un banquero.

Ésta es la coyuntura crítica. Si el gusto se deriva de un flash probablemente predomine el elemento místico. Si procede de manera lenta y razonada, será el científico el que predomine. En cualquier estudio extenso, el procedimiento científico y el crítico se alternan y se complementan entre sí. Alternativamente hacemos hincapié en hechos y valores, sometiendo siempre nuestros hechos a revisión crítica y nuestros valores a examen científico.

En la música real, sin embargo, la situación es completamente diferente incluso cuando se describe lingüísticamente. Cada acto de composición o interpretación es de naturaleza tal que debe tratarse tanto en términos científicos como de crítica antes de que pueda afirmarse que ha sido debidamente tratado. Por tanto parece que la composición fuese una actividad tanto científica como crítica. Entonces, si tuviéramos que contestar a la pregunta: “¿quiénes son los grandes científicos y críticos musicales?”,

tendríamos que responder: “los grandes compositores”. La extravagancia de este razonamiento se disipa un poco cuando conseguimos ampliar el argumento. Pongamos a Beethoven, por ejemplo. Cada vez que presentaba al público una nueva composición representativa de su crecimiento artístico maduro decía: “La tendencia general del desarrollo de la música en este momento hace inevitable este procedimiento técnico”, y, “Esto es (mi música) lo que el valor musical *es*”. Y era cierto para la mentalidad de un número tan grande de sus contemporáneos y ha sido tan bien refrendado por un siglo de intensa actividad musical, que parece como si Beethoven fuera a reconocerse mucho tiempo como uno de los mejores “conocedores” y “árbitros” de música reconocidos.

Así pues, el hecho musical y el valor musical existen y se expresan en música principalmente como técnica musical y estilo musical. Se tiene que *hacer referencia* a ellos como dos cosas separadas porque el lenguaje no puede presentarlos, como hace la música, como una sola cosa. Así que debemos procurar no cometer la falacia común de pensar que podemos sustraer el estilo de una composición y dejarle la técnica o eliminar la técnica dejando el estilo. Tenemos que *hablar* primero de una y después de otra porque el lenguaje no puede presentar a ambas a la vez, como hace la música. Pero debemos tener mucho cuidado de no pensar que son independientes una de la otra. Porque en sus presentaciones lingüísticas, todos los estudios científicos (técnicos) están basados en determinaciones críticas y todos los estudios críticos sobre conclusiones científicas. En la práctica el resultado es un círculo vicioso (al final uno verifica lo que ya ha supuesto para empezar la prueba en curso) haciendo muy difícil, a veces, decir si un punto se ha probado como un hecho irrefutable o si se ha supuesto como un valor irrefutable. Es así como tanto la verdad como el valor de lo que se ha dicho por medio del lenguaje sobre música, se pone en tela de juicio si parte de premisas puramente técnicas. Cuando comparamos las discusiones entre teóricos sobre algunos puntos en relación a los cuales el acuerdo entre músicos es general, nos llama aún más la atención y comprendemos por qué los músicos a menudo desconfían de la teoría y entonces se proponen a sí mismos una contra-teoría al igual de tan poca confianza. Con mucha frecuencia suponemos que lo que decimos expresa con exactitud y exhaustivamente lo que queremos decir. Tendemos a olvidar que aunque lo que decimos lingüísticamente *puede* expresar de manera satisfactoria lo que pensamos musicalmente, también puede que no. Quizás decimos lo que hacemos porque la técnica del lenguaje considera

conveniente o inevitable decirlo, sin tener en cuenta si es musicalmente cierto o no, o si sabemos que es cierto o no.

Resumiendo, no puede exigirse para el tratamiento lingüístico de la música algo de una fiabilidad absoluta. En algunas áreas puede ser más fidedigno que en otras. Pero como mucho, solamente puede *semejarse* al estado de cosas en la música. Por consiguiente, el lenguaje que intenta regir la práctica musical debería ser rechazado por todos los buenos músicos. Legítimamente sólo puede informar y diferir siempre la demostración en la música misma.²

² La situación, generalmente no contemplada por la filosofía, tiene algunos aspectos sin investigar. Esto pone de manifiesto aquellos dilemas, siempre inherentes en el uso lógico del lenguaje, que se han denominado de manera un tanto confiada, los “problemas de la filosofía”. La diferencia entre un dilema y un problema es que en este último puede esperarse la solución, mientras que el primero simplemente presenta dos posturas conflictivas (a veces más) o posibles procedimientos alternativos, en que ninguno de ellos conduce a un resultado mejor que el otro. Ver p. 157, nota 5.

II

Crítica

Puesto que la crítica, considerada como el tratamiento lingüístico del valor en un arte (la música), se interesa esencialmente por *lo relativo* a la Belleza y la Verdad, nunca puede obtener resultados concluyentes. El místico puede increpar a sus adversarios, abuchear la excelencia técnica y la utilidad social con elocuencia, o silenciarla con enigmas. El científico puede aplastarlo con argumentos irrefutables, pero el crítico no puede hacer ninguna de las dos cosas. La relatividad es su tema principal, y relativos son sus resultados (relativamente bellos o relativamente verdaderos). Esto se puede formular como un *primer* principio para cualquier crítica y llamarse el principio de la *Relatividad del Valor*. (Estos “Principios” son definiciones. Si un documento cuenta con ellos, uno debe utilizar algo de su naturaleza general).

Las afirmaciones sobre la Belleza que no se aproximen por lo menos, a los principios que exige la lógica en el establecimiento de la Verdad deben catalogarse como rapsodia o misticismo y no pueden aceptarse como crítica científica –aunque pueden suministrar pruebas sustanciales (máximas) para la crítica. De manera similar, las afirmaciones sobre hechos que no aborden al menos una consideración de la experiencia de la belleza deben catalogarse como técnicas –aunque puedan proporcionar material (datos) para la crítica. El objetivo de la crítica es exponer afirmaciones sobre la belleza que serán aceptadas como verdad y afirmaciones sobre lo que es verdad que sean bellas. Esta ambivalencia, o “bi-direccionalidad”, aunque implícita en la definición de crítica original como la mediación entre la razón y la intuición, la lógica y el misticismo, debería incorporarse aquí perfectamente como un *segundo* principio de la crítica.

La dificultad histórica de tener dos trenes que circulan por la misma vía discursiva pero en direcciones opuestas ha dado lugar al reconocimiento de dos clases de crítica

divergentes: la *impresionista*,³ en la que predomina el elemento místico o rapsódico, y la *científica*, en la que el elemento lógico es el más importante. Obviamente, sólo la última puede considerarse musicológica. Sin embargo, puesto que un producto de la crítica impresionista es un dato para la crítica científica, el equilibrio entre las alegaciones de los criterios místico y lógico se convierte en la crítica en un factor de primordial importancia para la crítica científica. El equilibrio absoluto debe considerarse el objetivo último, aunque inalcanzable, límite de la crítica científica (inalcanzable posiblemente, sólo por la gran cantidad de interconexiones que hay que sopesar). Por otro lado, la crítica impresionista siempre se encontrará predispuesta a la idea de que el equilibrio de cualquier tipo es irrelevante. Para el místico sólo hay dos posibilidades: la belleza o se experimenta o no se experimenta; no hay término medio. El *Equilibrio Relativo* o *Comparativo* sólo puede caracterizar al método de la crítica. Esto debería constituir nuestro *tercer* principio. Incluso el crítico impresionista, que se esfuerza por convencer a sus lectores (u oyentes) de que ensalza ambos valores absolutos, incurre en este dilema (aunque puede que no lo admita).

Se verá de inmediato que bajo estas condiciones el valor no puede tener lo que comúnmente se denomina existencia. Se puede admitir que los *hechos existen*, pero el *valor*, como algunas filosofías sostienen, *subsiste*, es decir, es inherente en las relaciones entre los valores y el objeto valorado o en todo caso, en construcciones lingüísticas que expresen estas relaciones. (También lo tendríamos de manera inherente en construcciones de las otras artes). Esto es, en parte porque uno de sus términos, “la experiencia mística de la belleza” y su experiencia afín, lo Supremo, no es susceptible de definición, examen o presentación como un dato de la ciencia, y en parte porque el otro término, “prueba de verdad”, es secundario desde el punto de vista de los místicos—existencia y valor ya son “Uno”. Así pues, nuestro *cuarto* principio puede denominarse el principio de la *Subsistencia del Valor*.⁴ Como corolario de lo anterior podemos afirmar: El acto de valorar debe aceptarse en igualdad de condiciones con los actos de “afirmación de la existencia de” (razón, lógica científica) y de la “experimentación de la

³ El término “impresionista” no debe asociarse con el movimiento artístico-musical denominado “impresionismo”. Al hablar de crítica impresionista (o del elemento impresionista en la música) Seeger se refiere a la que se basa en las impresiones entendidas como las reacciones intuitivas a los estímulos externos. (N. del T.)

⁴ El lector filosófico perdonará, si hasta ahora ha sobrevivido, el corte del nudo Gordiano en este punto (o el “presunto ajuste” del dilema). Tiene que cortarse en alguna parte si el presente estudio tiene que de continuar como un tratado sobre composición musical más que sobre filosofía. En otra parte se tratarán con detenimiento los aspectos filosóficos característicos de este método.

naturaleza de” (intuición, mera aseveración del misticismo). En relación a los criterios dispensados por la razón y la intuición, los tres deben valorarse equitativamente. En este universo imperfecto (de la disertación) no cabe esperar el encuentro de una única escala de medición con la que todas puedan identificarse.

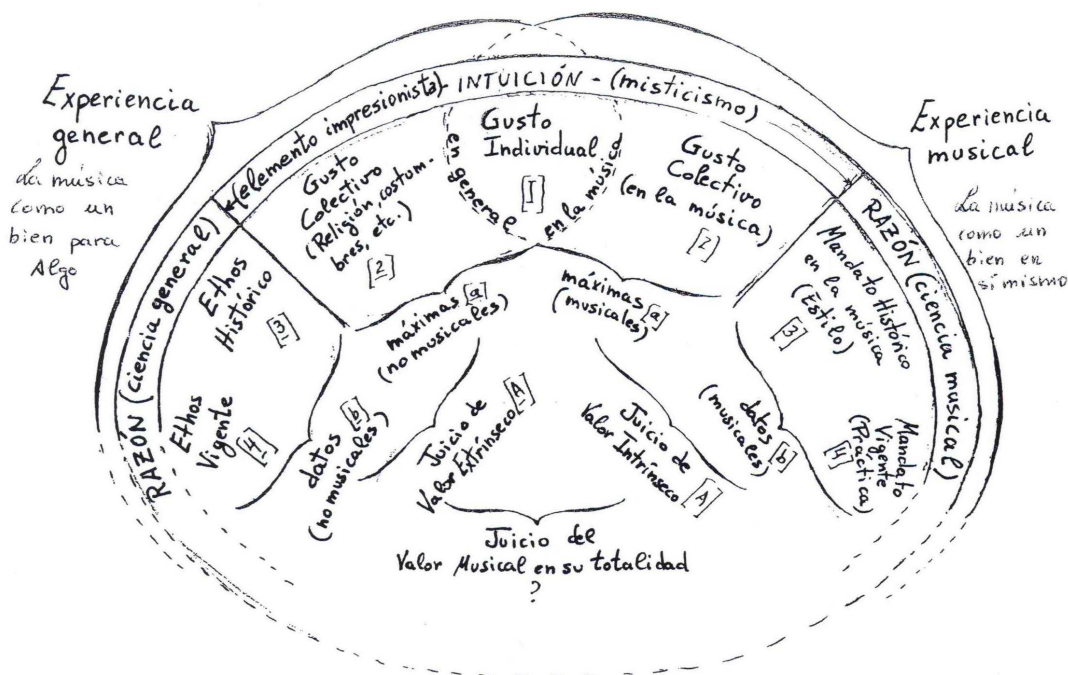


Figura 1. Posibles fuentes de los criterios para la formación del juicio musical

Para facilitar la exposición de las principales relaciones en el campo de una crítica de la música entre las que se tenga que establecer un equilibrio, se adjunta un diagrama de las posibles fuentes de criterios para la formación del juicio musical (fig. 1). Se observará que además de mostrar la asociación de la crítica impresionista con el misticismo y la intuición, y de la crítica científica con la lógica y la razón, se ilustra de qué manera se hace la crítica del objeto (o se critica) –en este caso la música: puede valorarse (o cobra valor) en sus propios términos (los términos de la experiencia musical) o en términos ajenos (los términos de la experiencia general). Las *fuentes* de los criterios de juicio son de dos tipos principales: aquellos que miran a la música desde dentro y los que la miran desde fuera. El nivel de los *criterios* que expresan pueden denominarse respectivamente el *intrínseco* (1,2,3,4) y el *extrínseco* 1, 2, 3, 4. Los corchetes indican el equilibrio o la correspondencia entre los pares de factores afines.

La figura 1 no representa los procesos de la crítica lingüística de la música.⁵ Simplemente es un mapa representando las posibilidades del procedimiento, aún sin aportar ninguna implicación temporal, para (1) la presentación del valor musical *en la música* y (2) la constitución de principios sobre los que se basa el proceso de presentar una explicación del valor musical *en el lenguaje*. Su punto de partida son las reacciones intuitivas o espontáneas del gusto de una persona individual. Se escoge este punto porque a día de hoy, tanto en Europa como en América, es casi la regla universal.⁶

EL ELEMENTO IMPRESIONISTA EN LA CRÍTICA

(I)

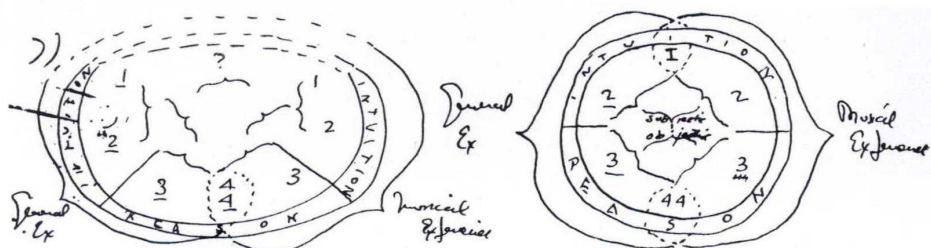
Formamos las reacciones intuitivas o espontáneas del gusto principalmente en base a un principio estético. Lo “bonito”, “feo”, “encantador”, “grotesco”, “agradable” o “desagradable”, etc., forja o no, o bien aproxima a la formación de esa experiencia a cuya causa inmediata otorgamos el término “bonito” o música buena. Algunas personas alegan que hay varios tipos de belleza: belleza natural, belleza poética, etc., y entre ellas, la belleza musical. Esto constituye (bajo un punto de vista de la crítica científica) un entorpecimiento para la posición característica del verdadero místico y un recuerdo inservible de qué fuerza tiene la crítica impresionista. *La experiencia global de la persona como un todo* constituye la base apropiada de la crítica impresionista, tal como

⁵ Cf. Calvocoressi, Michel D. *The Principles and Methods of Musical Criticism* (London: H. Milford, 1923).

⁶ En una cultura muy tradicional, como puede ser la que floreció bajo el saber de la China clásica, en la que la práctica musical vigente (4) y el ethos no-musical vigente (4) estaban en tal concordancia que no había excepción posible, parecería conveniente una inversión de la figura 1 (fig. 2). Su resultado final (?) sería tan cuestionable como el de la figura 1. En una sociedad perfectamente equilibrada en la que no existiera conflicto entre tradición e iniciativa individual, podría basarse en el hipotético esquema que muestra la figura 3. Su resultado sería una irrevocabilidad positiva (1) o absoluta.

Figura 2

Figura 3



la entendemos aquí. El místico no tiene nada que hacer con categorías, distinciones y semejante parafernalia analítica: sólo hay un valor en el arte: “lo Supremo” (lo llames como lo llames), y sólo es de *un tipo*. Esto debería constituir el *quinto* principio crítico. Y por esta razón en la figura 1 no hay dos números “unos” – (1) y (1) – si no que los dos están escritos como uno (I).

El *sexto* principio ya está implícito en la suposición de que estrictamente hablando, la belleza no tiene existencia objetiva. Es un estado, más que un estado de conciencia, *un estado de existencia*. Como tal, casi siempre está más allá del alcance de la razón como lo están también sus términos afines: lo Supremo y el Amor (cf. “ser consciente de Dios” y “estar enamorado”). La *identificación* de estos tres puede constituir un *séptimo* principio crítico. El lector es libre de usar otros términos si lo prefiere, y de incluir otras experiencias supremas si se le ocurren. Aquí se han mencionado estos tres porque una gran parte de la mejor música se ha asociado con ellos. Este principio puede despertar más oposición que cualquiera de los mencionados anteriormente porque normalmente, cada persona tiene una propensión a considerar uno de estos valores por encima de los otros. Pero tomemos por ejemplo, tres composiciones cualesquiera de la mejor calidad con las que habitualmente se asocian esos valores por separado, como son: el Credo del *Papae Marcelli* con lo Sublime, la Sonata Claro de Luna con la Belleza (¡Intelectual!) y el *Liebestodt* con el Amor humano. Intercambiamos los títulos y los valores. ¿Resulta menos apta la asociación?. Uno puede estar seguro de que el verdadero místico lo negará. Puede ir más lejos y afirmar que los tres valores son tres nombres para la misma experiencia, una realidad más allá del nombre. Dante, Goethe y otros lo han dicho. ¿Por qué debería el crítico separar y clasificar algo que posee tanta fuerza como cualquier condición humana: aquello que los poetas tantas veces han dicho que es inseparable e inclasificable?

Al identificar la experiencia individual de la belleza con el éxtasis de la experiencia estética de la conciencia de dios y con la expresión estética del amante, debemos darnos cuenta de que estos estados místicos varían en duración e intensidad en individuos diferentes y en épocas diversas, pero uno no debe suponer que esto afecta a la validez del principio. Los orientales a menudo saben más de este tipo de cosas que nosotros. Tienen técnicas para cultivar estos estados además de los estímulos de los que nosotros dependemos (¡tan inhibidores de los estados!). Sin embargo, la mayor parte de nuestro

discurso sobre la música atiende a la conducta fuera de estos estados. Muy frecuentemente creemos que por algún accidente de nacimiento (genialidad) esta conducta no mística se vuelve capaz de conectarse a sí misma con el estado místico. Además del indeseable sabor a lo sobrenatural inherente a este punto de vista, hay que condenarlo por su ineficiencia, como ha descubierto un número excepcionalmente grande de músicos americanos y europeos que coquetean con religiones y filosofías orientales (especialmente el Yoga). Una cosa es cierta: un libro es escasa guía para esta aventura. Hay muchos, y algunos sorprendentemente buenos pero normalmente los malinterpretamos, así que no sirve de nada citarlos.

Otros Gustos –Autoridad y Mayoría, (2) y (2)

De la misma manera que el funcionamiento del gusto individual en la música no puede separarse completamente del funcionamiento del gusto individual en otras artes, en religión, etc., en la reacción espontánea del gusto es difícil decir en qué medida es realmente individual, pues parece que debe gran parte de su naturaleza a la atención que se presta a reacciones similares en otros individuos (reacción a su vez tanto de tipo musical como no musical). No cabe duda que el *informe* verbal de las reacciones del gusto de cualquier persona madura no puede existir sin *la referencia a los informes verbales de los gustos de los demás*. Esto puede constituir nuestro *octavo* principio.

La enseñanza, la asimilación, la emulación y la lucha de otros gustos, las preferencias y aversiones de los colegas y contemporáneos influyentes, e incluso los récords de taquilla; todo se acomoda a un código social más o menos aceptado que juega un importante papel en la rápida, casi automática reacción que nosotros llamamos “expresar una opinión” o “*máxima*”. Una buena parte del verdadero procedimiento de la crítica consiste en la aplicación de este principio de referencia. La Crítica Científica de la música empieza cuando se realiza el estudio comparativo de estas “*máximas*” o de la evidencia de la atribución de valores.

Con respecto a esto es importante recordar que, a menudo, en muchas ocasiones en las que denominamos bella a una pieza musical es incuestionable la presencia real de un estado de éxtasis en nosotros. No juzgamos en base a una experiencia de inmediatez si

no a la memoria, o a instancias de otra persona. Y al hablar siempre hay una tendencia a comentar partes más que los “todos”,⁷ es más fácil ser lógico sobre los detalles. Si se cuestiona una afirmación sobre un todo, normalmente empezamos hablando de las cualidades de las partes. De esta manera llegamos a juzgar desde la naturaleza de esas partes, lo que es de la naturaleza del todo. Con menos frecuencia las características de las partes se convierten en el grueso del material de la crítica. La crítica impresionista no se detiene mucho a definirlo u organizarlo pero la científica debe hacerlo.

Uno de los escollos más comunes en cualquier operación crítica es la divergencia de las impresiones estéticas características de la música a las que merecidamente se designa como “bellas”. Esto nos conduce a la exposición de un *noveno* principio crítico: *la belleza se asocia con una suma de impresiones estéticas y no depende de una más que de otra, si no más bien del mantenimiento de un equilibrio comparativo entre ellas*. En otras palabras: lo feo, lo desagradable, lo grotesco, son partes o características tan legítimas de una bella pieza musical como lo adorable, agradable y bonito. Como bien se sabe y fácilmente se olvida, la gente discrepa con las etiquetas que se asignan a las partes de una composición, a pesar de que coincidan en el valor del conjunto.

Debería formularse un *décimo* principio paralelo al anterior: *la belleza implica un equilibrio comparativo de puntos de vista intelectuales y no depende de uno más que de otro si no más bien de un equilibrio comparativo mantenido entre ellos*. En otras palabras, no depende de la intuición más que de la razón, de la fantasía más que del sistema, espiritual más que material, intelectual más que sensual, etc. Incluso debemos mantener la equidad entre el equilibrio y el desequilibrio.

REVISIÓN DEL ELEMENTO IMPRESIONISTA EN LA CRÍTICA

La anterior crítica del elemento impresionista, necesariamente bastante científica, ha tratado como una sola cosa los materiales de la experiencia musical y no musical. Es difícil creer que mucha gente pueda diferenciar claramente sus reacciones individuales del gusto musical de sus reacciones individuales del gusto no musical. Del mismo

⁷ Las comillas son del traductor.

modo, no es seguro que muchos, o algunos, puedan distinguir entre sus reacciones individuales (I) y las reacciones de sus contemporáneos (2) y (2). Podría parecer, por lo tanto, que asiduamente confundimos las reacciones musicales y no musicales de nuestros contemporáneos, de manera que el complejo total del elemento impresionista podría resumirse en una sola opinión o máxima y como “lo subjetivo”, podría equipararse a gran parte del elemento científico u “objetivo”. Este es un posible punto de vista y se ilustra en la figura 3. Los diez principios presentados hasta ahora se han mencionado para ajustarse al mismo, pero hay varias razones por las que aquí es preferible la distribución de la figura 1. En primer lugar: podemos distinguir entre las ecuaciones (a) y (a): opiniones o máximas musicales y no musicales sobre música. En segundo lugar: tratar el dilema subjetivo-objetivo es incluso más peligroso que algunos de los otros con los que nos hemos arriesgado. En tercer lugar: si tratamos el grueso del elemento científico como unidad, hallaremos dificultades insuperables al intentar conciliar el conflicto actual entre la visión de la música de las ciencias no musicales (4) y la idea sobre la música de las ciencias musicales (4). En cuarto lugar: las ciencias musicales todavía no se han desarrollado hasta el punto en que el elemento subjetivo esté lo suficientemente bajo control, bien para diferenciarlas del elemento impresionista o para correlacionarlas con las ciencias no musicales.

La naturaleza de la crítica impresionista es toparse con un monismo místico. La revisión obvia de esta tendencia es el pluralismo científico de hoy en día. A la afirmación mística de que una obra tiene el valor supremo (belleza) o ningún valor en absoluto, el científico contrapone una completa escala de valores, empezando con “interesante” y progresando desde “significante”, “válido”, “importante”, etc. hasta “magnífico”, “fabuloso”, etc., además señalará que es bien sabido que al conceder con frecuencia el término “bello” a una obra que no nos provoca un éxtasis, a menudo tal concesión está justificada, aún cuando la obra no pudiera provocar dicha reacción. En muchas obras tenemos la sensación de llegar cerca de la experiencia de la belleza, aunque sin duda aún no la alcanzamos. Esto nos conduce a la declaración de un undécimo principio: *Dondequiera que se suponga la conclusión de belleza, como donde su ausencia parezca deberse a faltas en la composición o a nuestra incapacidad, se tendrá que recurrir al criterio científico.* Entonces la crítica científica puede examinar el grado de aproximación al valor místico supremo mediante la construcción de su escalafón desde un cero teórico, en cuyo punto una obra no tiene valor positivo ni

negativo, i.e., es completamente mediocre y los puntos malos neutralizan totalmente a los buenos. La debilidad de la crítica impresionista está en la ausencia de grados mientras que la de la científica aparece en la superabundancia de ellos y en el hecho que los grados más elevados se confunden con la experiencia mística, sobre la cual la ciencia se siente tentada a ser lógica y, por tanto, a perder todo sentido del humor. El impresionista suele ridiculizar al crítico científico por este error absurdo, pero el científico a menudo tiene que corregir la denuncia del impresionista que mantiene la idea de que si una obra no tiene el valor supremo ya no tiene ninguno.

EL ELEMENTO CIENTÍFICO (INTRÍNSECO) EN LA CRÍTICA (MUSICAL):

La Música como un Bien en sí mismo

Historia y el Mandato del Estilo (3)

Los monumentos del pasado se han agrupado (o los hemos agrupado) en periodos, escuelas, movimientos, etc. y podemos observar qué valores musicales se asignan a determinados hechos musicales, en qué épocas y en qué lugares. La consideración que se ha tenido a estos monumentos del pasado ha variado de la misma manera que las opiniones entre los vivos varían. El paso de los siglos nos libera de algunos de los valores más cuestionables, simplemente porque desaparecen. El estudio de la historia tiende a estabilizar valores pero también a crear otros ficticios que vienen, a través de la autorización institucional, a alardear de lo que no son. Es más, los valores musico-históricos están todavía incompletos, acordados desde una fecha tan remota como el final del siglo X (y parece que estos acuerdos perdurarán en tiempos venideros). No sólo es extremadamente difícil persuadir a la mayoría de los compositores del valor de la música anterior a 1550, si no que también lo es asegurar una consideración suficientemente justa a estas obras para juzgarlas por uno mismo. Hasta que no se haya revisado de una manera crítica todo el ámbito desde el canto llano en adelante, permanecerá abierto el problema del establecimiento de principios críticos basados en criterios históricos. Asimismo, encontraremos inadecuados nuestros principios históricos hasta que los hombres vivos comprendan que la historia no es solamente una cuestión del pasado si no también un asunto tan presente que los vivos son elementos decisivos en toda situación histórica. Es más, el presente es la situación histórica por

excelencia. Ninguna persona viva puede evaluar los monumentos del pasado exactamente de la misma manera en que fueron considerados en el momento de su composición o en los años intermedios, ni se puede evitar aportar al acto de valoración elementos característicos de su propia época que eran inimaginables en aquellos años anteriores. Así pues, el presente condiciona inevitablemente (hasta cierto punto) no sólo lo que conocemos del pasado sino sobre todo lo que valoramos en él. Nos cuesta más trabajo recordar esto que lo contrario, es decir, que el pasado, hasta cierto punto, ha condicionado el presente. Y especialmente deberíamos advertir que es nuestro *actual* conocimiento y valoración del pasado y *no solamente el pasado*, lo que condiciona hasta cierto punto nuestro presente.

El establecimiento de principios críticos basados en los criterios de la historia también se cuestionará puesto que no hemos estudiado la historia de ninguna otra música que no sea nuestro propio arte europeo. Las historias de las diversas músicas orientales todavía están por escribir. Tal vez algunas no puedan escribirse porque sus monumentos y registros se han deteriorado. E incluso cuando se escriban los estudios comparativos serán complejos y llevarán mucho tiempo.

El mayor peligro al recurrir a criterios históricos está en la tosquedad generalizada de las nociones de historia de la mayoría de las personas cultas. Para casi todos, la historia es una serie de *acontecimientos* de los que se tiene poco conocimiento, y que con facilidad se prestan a apoyar actos expresivos susceptibles de evaluación. En la historia hay suficientes acontecimientos para respaldar casi cualquier máxima, pero sin recomendar tres o cuatro años de trabajo de postgrado en el método histórico para todo compositor, es posible sugerir que tengan más en cuenta los *procesos* de la historia (las amplias líneas generales), que los acontecimientos. La historia nos puede dar a conocer muchos monumentos del arte de la composición que ignoramos. Puede decirnos cómo deberían interpretarse, algo sobre las condiciones en que fueron compuestos, su orden de aparición y en qué consideración se les ha tenido en diversas épocas. Estos son los acontecimientos de la historia. Su conocimiento será valioso para el compositor *si sabe cómo interpretarlos*, pero si no sabe hacerlo, simplemente lo pueden incapacitar para vivir en el presente musical, porque “saber cómo interpretarlos” significa un entendimiento de sus relaciones con el presente musical. Estas relaciones deben verse

en los procesos de la historia. Los acontecimientos son a los procesos lo que los puntos de una línea a la línea.

Lo que queremos saber de la historia es

- (1) cuál es la conexión entre los acontecimientos;
- (2) cuál es nuestra postura en la línea que implican; y
- (3) dónde cabe esperar que nos conduzcan las líneas que adoptamos.

Para nosotros una de las cosas más importantes a saber es la conexión, en la historia, entre estabilidad e inestabilidad en la técnica musical. Ha habido épocas en las que se escribía aproximadamente de la misma manera durante un periodo excepcionalmente largo. En otras, no había tal unanimidad imperante sino un buen surtido de experimentación individual. Las piezas maestras reconocidas provienen casi sin excepción del primer tipo de épocas mientras que del segundo surgen obras interesantes e inusuales. Se puede decir que estas épocas tienen *estilo* y *manierismo*,⁸ respectivamente.

Podemos hablar con cierta seguridad, de tres *grandes* estilos en la historia de la música moderna europea:

Renacimiento	1300-1600
Barroco (Zopf)	1600-1750
Romanticismo	1750-19--?

Se pueden mencionar otros dos más tempranos aunque con menos seguridad:

Canto Llano	hasta el 900
Medieval	900-1300

(Por supuesto, las fechas son aproximaciones poco precisas, la falacia de una periodización demasiado rígida; fig. 4).

⁸ Traducimos “manner” por manierismo puesto que se ajusta a la intención de Seeger de hacer hincapié en el estilo personal de un artista (N. del T.).

Sólo podemos hacer conjeturas sobre cuáles fueron los orígenes de estos estilos. Su desarrollo más temprano es variado y con mucho de experimental. Una gran diversidad de manierismo caracteriza la obra de muchos hombres que no recibieron ninguna fama especial como recompensa por su dedicación. Después se perfeccionó la técnica, hubo acuerdo a nivel social y los hombres se convirtieron en maestros, así que el progreso no es tan rápido. Finalmente el estilo cristaliza en manos de un puñado de grandes hombres (los hombres más notables por lo general viven en grupos), como ya lo estaba antes, y parece tan perfecto que muchos piensan que se ha alcanzado el estilo para todos los tiempos, pero tras la muerte de los miembros del grupo, se debilita. Los jóvenes más talentosos inician nuevas formas de escritura (más cruda, de orígenes oscuros) pero a medida que la nueva prospera, reemplaza a la antigua. Así el estilo del Renacimiento murió a los cincuenta años de la muerte de Palestrina; el Rococó, un par de décadas después de la muerte de Bach. El Romanticismo se mantiene ahora con vida principalmente por fuerzas extramusicales (institucionales, profesionales y de negocio).

La consideración que se atribuye a las obras del gran estilo se reduce durante las fases formativas del nuevo arte que lo sucede pero se reanuda a medida que el nuevo se torna más seguro de sí mismo. De este modo el término “música antigua” se utilizó desdeñosamente alrededor del 1600 en alusión al estilo de Palestrina, y vuelve a ocurrir en 1775 respecto a la música de la época de Bach. En el siglo XIV había “nueva” música (*ars nova*), *nuove musiche* alrededor de 1600, *neue Musik* en 1775 y hoy, otra vez tenemos “nueva” música con la correspondiente desaprobación de la antigua (Brahms y Wagner). Esta provisional falta de uniformidad puede ser un fenómeno inevitable concomitante al cambio en la situación del valor. Esto no debería aplazar permanentemente nuestro balance crítico, pero en épocas como la presente en que se ha perdido definitivamente un anterior estado de equilibrio, y hay tanta gente que no lo ve, tenemos que hacer esfuerzos *que en sí mismos carecen de equilibrio* para volver a situarnos en un nuevo estado de equilibrio. Así pues, nuestro *duodécimo* principio llevará adscrita una salvedad: *El valor se asociará más con el estilo que con el manierismo, excepto en aquellos periodos formativos en que la dificultad de la labor de establecer lo nuevo pueda justificar una desaprobación provisional de lo antiguo.*

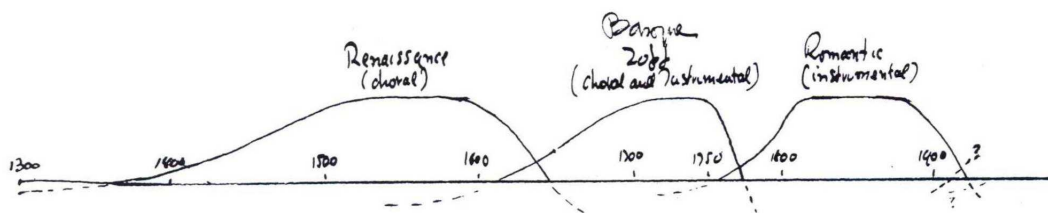


Figura 4. Tres grandes estilos en la historia de la música europea moderna.

En este punto cabe hablar de una serie de procesos históricos un tanto curiosa, más que nada porque resulta importante a día de hoy cuando tanta gente pone objeciones a la textura disonante de la música moderna tildándola de “dolorosa”. Todo el mundo sabe que los parámetros en las reacciones del gusto han cambiado durante el curso de la historia. Materiales y prácticas que una vez se consideraron desagradables con el tiempo han llegado a reconocerse agradables Sin embargo no se llega a reconocer que materiales y prácticas que una vez se consideraron agradables, finalmente han llegado a encontrarse desagradables; es como si hubiera alguna sutil interdependencia entre estas tendencias contrarias. El estilo coral polifónico del Renacimiento ofrece un buen ejemplo. En su día parece que representó un excelente equilibrio entre los elementos consonantes (agradables, dulces) y disonantes (desagradables, duros) del material tonal. En los materiales rítmicos parece haber representado un equilibrio similar por medio de un fraseo incorporado con mucha minuciosidad y con gran elaboración del acento, antifona, clímax, etc. Las disonancias tonales, claras a la vez que atrevidas en el día en que se compusieron, se han transformado en suaves para nuestros oídos. El tejido tonal suena casi exclusivamente consonante (demasiado dulce). Uno podría llegar a la conclusión de que a los oídos del siglo XX esta música no les parecería hermosa porque no está a la altura de nuestro noveno principio crítico (acerca del equilibrio entre lo adorable y lo feo, lo agradable y lo desagradable, etc.). Sin embargo, no es éste el caso, ya que la evolución de los materiales rítmicos ha sido justamente la contraria, resultando en su mayor parte disonante a nuestros oídos. Es decir, el equilibrio presente para los oídos del siglo XV y XVI ya no es perceptible y el resultado es una monotonía confusa de frases irregulares, una acentuación asombrosamente complicada y un contorno general indistinguible. Añádase a esto la falta de familiaridad modal y la monotonía en la cualidad del tono del coro a capella (y la monotonía es un factor disonante en la música) y vemos que la música de Palestrina, no digamos la de Josquin o la de Dufay,

está llena de disonancia para equilibrar los aspectos acórdicos⁹ cada vez más consonantes del estilo. A veces, obras de este tipo pueden presentarse a amateurs musicales y profesionales (con poco conocimiento pero considerable sensibilidad) como el último desarrollo de este diabólico modernismo musical. ¡Y cómo se incomodan! Es mucho más disonante que Stravinsky, a quien adoran. Pero para el músico culto los procesos compensatorios o complementarios de la historia musical preservan, en lo que parece una comprensibilidad perfecta, la maestría básica del estilo (incluso cuando no podrían explicarse con palabras como el caso anterior).

Práctica Vigente y el Mandato de la Técnica (4)

La verdadera situación en la técnica de cualquier época constituye un criterio para la crítica musical que quizá afecta más profundamente al trabajador medio que a cualquier otro. La razón por la que la mayoría de las obras no le prestan atención es porque de la misma manera que no se puede observar la historia sin el punto de vista de una técnica viva, tampoco puede entenderse la técnica vigente (ni por tanto, manejarla al máximo de sus posibilidades) a menos que se capte su carácter y tendencia históricos. Esto no es tan cierto durante el punto álgido de un gran estilo, como en un momento como el presente. Es cierto que Palestrina, Bach y Beethoven (por ejemplo) no sabían tanto sobre la historia de la música como lo que contiene un libro de texto escolar medio de hoy en día sobre la materia. ¡Aún así escribieron buena música!. Sin embargo, uno no puede evitar tener la sensación de que Monteverdi y C.P.E. Bach se habrían beneficiado de algunos de los conocimientos de sus predecesores que se han convertido en propiedad común desde que ellos vivieron. Tanto si reconocemos como si no la hipótesis de que la época actual se parece más a los periodos de Monteverdi y C.P.E. Bach que a los de Palestrina, Bach y Beethoven, no podemos dejar de admitir que nuestro tratamiento de la situación actual va a impactarnos (tanto a nosotros como a nuestro *corpus musicum* (*materia musica*) y también a nuestras propias vidas) de una manera diferente a la que los hombres de cualquier otro periodo trataron la suya, simplemente porque sabemos mucho más sobre la historia del arte de la música y tenemos -por primera vez en esta historia-, suficiente conocimiento para permitirnos un

⁹ Hemos traducido “chordal” por “acórdico”, en el sentido de armónico o vertical (N. del T.)

pronóstico de los procesos que intervienen en ella y todavía seguir investigando. La gran mayoría de compositores vivos todavía sostienen que hay algo incompatible entre aprender (en un sentido amplio) y el artista “creativo”. Es cierto, hasta ahora ningún gran compositor ha sido un erudito, pero como hemos señalado, ha resultado particularmente difícil para ellos porque la erudición musical se realiza en otro arte (el del lenguaje) y no se ha desarrollado hasta recientemente (en parte porque es un logro cultural muchísimo más complejo que la erudición común). En otras artes ha habido hombres que han unido un gran conocimiento y una cultura general variada con gran maestría en la práctica vigente de su época (particularmente Dante, Milton, Goethe, Leonardo y Michelangelo). Estos hombres no fueron los investigadores en el campo del aprendizaje si no hombres que evolucionaban (después de que la frontera se hubiera despejado y planificado) y que hicieron la más alta ordenación. Este trabajo se está llevando a cabo vertiginosamente en el campo de la música. Quizá lo próximo a esperar es la composición musical de ese tipo de arte grandioso, más universal que se nos ha dado a conocer a través de Dante y los otros.

Aceptando esto como una hipótesis de trabajo para la organización técnica, las páginas siguientes (capítulos 3 al 9) elaboran la materia que en otro caso se trataría en esta sección. Basta con decir aquí que la apasionante técnica de la música, como otras técnicas cuando las hubo, consiste en una disposición particular (equilibrada o no) de los recursos de la técnica exclusivos de la situación del momento en la historia. Porque el estilo y el manierismo de cualquier época no es algo absoluto distinto de otros estilos y manierismos. Es un ciclo funcional en el conjunto global de la historia humana. Los tipos concretos de equilibrio o desequilibrio característicos de los estilos y manierismos previos influyen a los posteriores, haciendo que se vuelvan a disponer los recursos de la técnica de una manera un tanto compensatoria, logrando así un equilibrio histórico pero *nunca el equilibrio perfecto de una sistematización teórica de la técnica ideal o simple*. Así pues, podemos establecer como nuestro principio *decimotercero* de la crítica: *El valor, y por tanto también el estilo, implica un equilibrio comparativo de las funciones técnicas*.

Estrechamente relacionado con este principio está un *decimocuarto* y último que podemos denominar el principio de la *Pericia*. Un estilo está constituido por la obra de un gran número de hombres que escriben música (con competencia equiparable) de más

o menos la misma composición técnica. Es muy difícil establecer una diferencia entre la obra menos buena de unos, de la mejor de otros. Sin embargo, la mejor obra del primer supuesto (los mejores hombres) tiene una cualidad –*sin apartarse de las características del estilo imperante*– que parece distinguirla de la media. Se destaca, sui generis, por una cierta integridad propia que siempre asociamos con la personalidad de su compositor y con ninguna otra. Recordando el famoso *casus* Rust, no obstante, debemos ser realmente prudentes para no generalizar este principio como tienen el vicio de hacer la mayoría de los músicos. Hay composiciones de Bach, por ejemplo, que tienen el toque inconfundible del maestro; pero hay otras (no por ello música menos buena) que no lo tienen, de manera que esto se debe sólo a la etiqueta idiomática por la que las atribuimos a su autor.

REVISIÓN DE LOS CRITERIOS INTRÍNSECOS EN SU TOTALIDAD

La afirmación de opiniones maduras (máximas musicales (a)) implica al menos la correlación de las reacciones musicales instantáneas de uno mismo (I) y las de sus contemporáneos eminentes (1).

El material de la historia (3) (los monumentos del arte musical, los documentos lingüísticos, sus tratamientos e interpretaciones) y la habilidad en el manejo de la práctica vigente (4) se asientan en un factor un tanto similar que podemos llamar los *datos musicales* de la crítica (b).

La más elevada ecuación entre las máximas (a) y este conjunto de datos (b) constituye el *juicio del valor intrínseco de la música* (A). Esto se demuestra, por un lado, en la composición de cualquier compositor cualificado y con talento y, por otro, en la crítica literaria seria de la música, que (en un supuesto ideal) debería ser el producto de un músico que sea capaz de demostrar un dominio de la técnica del lenguaje comparable a su dominio de la técnica musical.

Todavía quedan pendientes una serie de factores antes de que pueda decirse que hayamos alcanzado la mejor explicación para valorar este tipo de obras.

EL ELEMENTO CIENTÍFICO (EXTRÍNSECO) EN LA CRÍTICA (NO MUSICAL):

La Música como un Bien para Algo

El elemento científico en la evaluación extrínseca de la música encuentra un núcleo en la noción clásica de *ethos*. En música se han encontrado las más variadas clases de valores sociales (3) desde los días de la antigua Grecia y, en tiempos recientes se ha hablado de su valor moral (4). Las ciencias no musicales han hecho extensos estudios en el campo de la música. Muchos de ellos sólo resultan de utilidad de forma técnica y tecnológica pero los grupos en su globalidad constituyen datos de la mayor importancia para una crítica de la música.

La Historia en General y la Noción del Ethos (3)

La valoración extrínseca atribuida a la música en el pasado (3) puede examinarse en gran medida como se examinó la intrínseca. Afortunadamente, en esta serie de criterios no estamos obligados (como en la otra) a excluir el elemento no europeo. Tradicionalmente se ha excluido pero no debería hacerse más. En la literatura asiática se alude al *ethos* de la música (especialmente en la literatura china e india) y debería guardar correspondencia con las principales fuentes europeas como la griega antigua, greco-romana, cristiana temprana, arábiga, etc.

Es evidente que aquí hay un periodo de tiempo y una variedad de material más grande que los que encontramos en la propia historia de la música incluso si incluimos las historias de las músicas no europeas, aunque muchas de ellas no podrán escribirse nunca detalladamente. Hay dos tipos de juicios históricos generales sobre el valor de la música: (1) máximas (más que juicios) del valor de la música (en su mayoría pertenecientes a la clase (a) de la crítica impresionista), y (2) juicios del valor del arte en su totalidad o de otras artes en particular, de los cuales se pueden derivar conclusiones en lo que se refiere a la música. Debe tenerse en cuenta que también este tipo ha sido principalmente impresionístico pero en él al menos hay un atisbo de datos científicos (4). La historia de la *Estética* nos ha ayudado a protegernos contra algunos de los prejuicios más burdos simplemente mostrando cómo siglo tras siglo, hombres y

movimientos se contradicen unos a otros de determinadas formas. Con demasiada frecuencia el estudio se ha perdido en la metafísica y la especulación. El artista normalmente encuentra que es una experiencia estéril aventurarse en ello. En parte se le puede culpar por esto pero también al esteta, y quizás en mayor medida. Juguetean en un círculo vicioso: el esteta, sin saber mucho sobre música y sin ser experto ni tener buen gusto en ella, se basa en la palabra del músico para muchos de sus datos. El músico, un poco más competente en técnica literaria, imita aún así el punto de vista, el método y el objetivo del esteta. Ambos hablan en una dirección y actúan en otras. Frecuentemente la música se alaba en exceso y se trata como un pariente pobre. La discrepancia pasa inadvertida porque todo el mundo cree que tanto la palabrería como la verdadera valoración de la música se hacen subconscientemente. Nuestra cultura es básica y principalmente lingüística. El papel de la música no se ha investigado seriamente. ¿Hasta qué punto, por ejemplo, la música es una compensación o refugio de la indulgencia excesiva al hablar? No cabe duda que ha llegado el momento de la formulación de principios críticos basados en este campo tan confuso, sin embargo, puede hacer una aportación en principios como el que hemos planteado en noveno lugar.

Las Ciencias no musicales (4)

El estudio moderno de la estética ha dedicado buena parte de su atención a la música. Se apoya por un lado en la Crítica Literaria¹⁰ y por otro, en una rama de la filosofía que trata sobre la Teoría del Valor.¹¹ Hay tanto material en estos campos que hasta que se haga un compendio especial adaptándolo a la situación musical y se prepare para el uso musical, el músico tendrá que esperar. “La teoría estética es una rama de la filosofía y existe en función del saber (filosófico) más que como guía para la práctica”.¹² La tendencia general de estas materias está *apartada* de cualquier utilización musical de sus resultados. Se debe cambiar la dirección de su línea e invertir sus procesos si tenemos que utilizarlos *hacia* un objetivo musical.

¹⁰ Cf. Charles Mills Gayley and Fred Newton Scott, *Introduction to the Methods and Materials of Literary Criticism: The Bases in Aesthetics and Poetics* (Boston: Ginn & Co., 1899).

¹¹ Cf. Ralph b. Perry, *General Theory of Value* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1926).

¹² Bernard Bosanquet, *A History of Aesthetic* (London: S. Sonnenschein & Co.; New York: Macmillan, 1892), preface (paréntesis del autor).

Un mero listado de las ciencias que tienen relación con la crítica musical, con las exigencias específicas que debería hacer una musicología progresista, no abarcaría un volumen pequeño. La física puede minar y está socavando algunas de nuestras ideas preconcebidas más antiguas y además, está prácticamente decidiendo por nosotros cuáles serán nuestros futuros instrumentos musicales (a través de la producción y transmisión eléctrica del sonido). Ha anunciado una nueva y más precisa notación musical que sólo necesita de cierta experimentación musical para ser una notación universal. La psicología, además de decirnos mucho sobre la sensibilidad musical y actividad motora que no sabíamos, probablemente dirigirá en los próximos años, una revisión general de nuestras nociones sobre el papel global de la música en la educación y en la sociedad. La etnología tan sólo ha empezado a darnos a conocer las músicas de los no europeos. Estas técnicas, muchas de ellas agonizantes, están siendo estudiadas por la musicología comparativa y se están recopilando documentos fonográficos y fonofotográficos con la misma rapidez con la que se recaudan fondos para la causa (¡aunque no lo suficientemente deprisa!). Además de presentarnos muchos valores que nos gustaría ver realizados en nuestro arte musical, son interesantes por sí mismos para cualquiera que ame la música y que no esté estancado en la rutina.

Durante los últimos años, debido a la atención prestada a criterios sociológicos y económicos, la cuestión de la pura utilidad de la música ha ejercido una poderosa influencia crítica sobre la tendencia obvia hacia el intelectualismo y el refinamiento excesivos en nuestra música. Puede ocurrir perfectamente que muchos valores técnicos refinados se arrodillen ante una deliberada importación de valores no musicales más rudimentarios pero más vastos. El movimiento "*Gebrauchsmusik*" es una reacción lógica y deseable al esteticismo de los últimos cincuenta años.

REVISIÓN DE LOS CRITERIOS EXTRÍNSECOS EN SU TOTALIDAD

En nuestro examen del elemento impresionista en la crítica hemos visto que resulta muy difícil aislar la máxima no musical u opinión sobre música (a). Excepto en la medida en que pueda ser una concesión de Cerbero (taquilla, cepillo de iglesia, psicología multitudinaria de la más burda), no existe una visión generalizada (no

musical) sobre la música. Indudablemente esto se debe en parte al perenne desdén, por parte del músico, del derecho del no músico a pensar sobre música. “¿Qué sabes *tú* de música?” se ha dicho reiteradamente con burla a clérigos, docentes y funcionarios públicos, que tienen todos el proverbial “complejo de inferioridad” en la música, y al igual que los niños reprimidos en exceso muestran la típica actitud compensatoria: “Bueno, si no puedo saber más sobre ello, no vale la pena saber algo, así que no me preocuparé por ello. En todo caso, sé lo que me *gusta*”. El resultado es que hay pocos temas sobre los que la persona culta media exprese su opinión con mayor disposición y menos reflexión que la música. Incluso los músicos toman prestados continuamente los teoremas dogmáticos y absurdos del no músico: “Sólo la música agradable es buena”, “Sólo es buena la música conocida”, “Sólo es buena la música que obedece a las leyes de la armonía”, etc. Quién no ha oído a hombres de prestigio en sus campos decir algo de esta suerte: “Ah sí, música...”, entonces, tras una pausa retórica apenas consecuente con la escasa reflexión que la apoya, los viejos tópicos: “La música, la más joven de las artes (o la más intangible, la menos metódica, divina o imprecisa) ¿es una gran fuerza para el bien?”. No hay evidencia alguna ni siquiera para insinuar que la música es más joven que cualquiera de las otras artes. Sostener que la música es más intangible que el lenguaje, es señal de una falta de cultura tanto en la música, como en el lenguaje, como en los dos. Ambas son artes del sonido; en las mismas condiciones, fenómenos del ámbito físico y social. Lo que probablemente quiera expresarse es que el *significado* de la música es menos tangible que el significado (o significados) del lenguaje, muchos de los cuales pueden tocarse (libro, papel, silla, etc.). Pero esto presupone, de manera completamente gratuita, que la música tiene significado en el sentido que lo tiene el lenguaje, lo que quiere decir, a través de la asociación convenida con un “sujeto” u “objeto” *distinto de sí mismo* (es decir, del sonido o del símbolo del sonido). Este verdadero elemento intangible del lenguaje (el significado del significado) está afortunadamente ausente en la música que, si significa algo, se significa a sí misma. Por lo que respecta a otras insidias maliciosas o sensiblerías pedantes, cualquiera que estudie música con minuciosidad puede liquidarlas rápidamente (y esto significa no transferirlas indiscriminadamente al estudio de la música). ¡Método!: estudiar la obra de cualquier gran compositor. ¡Vago!, ¡Intangible!: oír de cerca el DO-Mi-Sol central en fortísimo a tres trombones.

Así pues, en el desorganizado estado de la opinión general (a), no podemos conseguir mucho en cuanto a nuevos principios para la crítica musical, pero sin duda están ahí y recompensarán al mundo musical cuando se tome la molestia de fomentar un poco su expresión. A día de hoy son casi imperceptibles.

También la ecuación (b), los datos no musicales de la crítica musical, ha de esperar no sólo la revisión crítica de las nociones de la ética que se han venido abajo desde tiempos pretéritos (3), sino también la investigación, el estudio y la presentación de lo que, de cualquier forma, la humanidad puede opinar realmente de la música en este momento (4). El primer ramalazo de inspiración en la espléndida historia de la ciencia moderna apenas se está calmando y, casi cualquier día, cabe esperar algunas contribuciones de gran importancia. El problema requiere una amplitud de miras y una solidez del método que no se puede esperar hasta que la ciencia al menos haya inspeccionado su vasto dominio y descubierto así sus propios límites y limitaciones. Si Jeans, Eddington y Einstein van bien encaminados, nosotros no podemos estar lejos del fin deseado.

Puesto que tanto las máximas (a) como los datos (b) de los criterios extrínsecos resultan parcialmente disponibles (buena parte del material no musical se destinó a la compilación de los principios para los criterios intrínsecos), en este momento no podemos mucho más que imaginar la ecuación (A), el Juicio Extrínseco del Valor de la Música. Así pues, estamos sometidos a ciertas inspecciones por parte de los estudios no musicales, obligados a valorar la música casi en sus propios términos (al menos por algún tiempo). Pero no deberíamos regocijarnos en este estado de cosas. La música se ha procurado un daño incalculable por su “espléndido aislamiento”. Debemos saber *para qué* es buena la música de una manera más concluyente. La música no puede alcanzar su más alto desarrollo en una sociedad tan abrumadoramente dominada por otro arte. Esa sociedad, a su vez, no puede esperar alcanzar su más alto desarrollo basándose en un solo arte de manera tan exclusiva. La conclusión, pues, es obvia: el acercamiento de la música y las otras artes, especialmente el lenguaje (del género más típicamente moderno: el lenguaje científico) es un desiderátum crítico de la más fundamental importancia.

Respecto a la *aplicación* de los catorce principios anteriormente expuestos cabe añadir unas palabras.

Uno puede aumentar o disminuir su número. El punto esencial a tener en cuenta es que, por la elección del método, la suya era una exposición científica más que impresionista. Aquí se ha hablado de ellos ante todo como hechos. Es decir, *todos tienen su aplicación en la vida cotidiana de cada músico y en la obra de cada compositor y escritor sobre música, tanto si lo saben como si no*. Aquí se considera que la forma en que se plantearon es la conveniente. Pero también tienen su aplicación en sus formas menos aconsejables, por ejemplo, el compositor que sólo tiene nociones rudimentarias del saber histórico aún hace sus juicios con una pizca del principio del estilo numerado con el XII. El comentarista musical (no el crítico) que tan sólo muestra trizas de técnica musical hace lo mismo con los principios XII y XIV.

Todos conocemos a esa clase de persona con la que podemos encontrarnos a la salida de una sala de conciertos (que escribe música y libros sobre música y a menudo es el mejor de los colegas) que dice con vehemencia: “fue bonito” o “no valió nada”. Todo lo que tiene que decir o escribir muestra una u otra reacción básica del gusto adiestrado para un hábito incondicional: un conocimiento de la historia y una comprensión de la técnica convencionalmente conservadora o históricamente radical, según el caso. Éste es el estereotipo impresionista. Tiende a ser irracional, al menos por lo que a la música se refiere.

A menudo se encuentra con el hombre de cabeza fría que nunca se ha posicionado y puede que nunca se posicione a favor o en contra de cualquier reacción espontánea. Este último sopesa los distintos factores que ha observado, sin pensar más en la belleza inesperada o en el “placer de dioses” que en la muerte repentina. Es el estereotipo científico. Apenas se mueve en el mismo universo que el impresionista, no pueden disertar sobre música aunque pueden discutir, bromear y ser buenos amigos.

De vez en cuando ambos se reúnen con el hombre que se ha encontrado profundamente en uno y otro caso pero que pueden razonar. (Probablemente ambos reñirán con él). Este último intenta contraponer las máximas impresionistas con los datos científicos. Es menos propenso que los otros dos a ser positivo con sus resultados,

pero incluso él tiene que *hacer algo* respecto a esto. Tiene que actuar *como si* tal o cual cosa fuera la cuestión, así que también él lanza su conclusión, aunque esta decisión está mejor calculada. En igualdad de condiciones, irá más lejos y aterrizará en mejor lugar.

El objetivo de este tipo de crítica es como el objetivo de la ciencia, al menos en lo que a esto se refiere: intenta aportar resultados que *deben* ser aceptados por los mejores jueces, por el mayor número de personas o ambas cosas. Pero también tiene esto en común con el místico: la firmeza con que expresa la palabra, el momento y el lugar de la emisión, su idoneidad para sus oyentes. Se admite que estas cosas hacen que los resultados queden aceptables, cuando, con la retórica opuesta, no lo serían. En otras palabras, una conclusión científica no es más aceptable si está maravillosamente bien expresada; una declaración mística, seguro que *sí*; un juicio crítico, *puede ser*.

Hipótesis

Nuestro Balance

I. Formas Intrínsecas¹³

Equilibrio ratificativo de los
Elementos estructurales y
funcionales en sí mismo

II. Formas Extrínsecas

Equilibrio ratificativo de la
estructura y función en relación a la
totalidad global de la forma y
contorno

III. Equilibrio de I y II

¹³ En el original aparece en el punto I. “Respection and Intrinsic Forms” y en el punto II. “Respection and Extrinsic Forms”. Hemos omitido el término “Respection” porque no encontramos un equivalente en castellano (N. del T.)

III

Técnica

MATERIAS PRIMAS

La naturaleza esencial de los procesos de la música, la técnica de la música, se puede definir como la *construcción* de la música a partir del *tono*¹⁴ y del *ritmo*. El tono y el ritmo son datos de la ciencia de la física y pueden combinarse de otras formas aparte de la musical. Para la forma musical no están disponibles todos los datos tonales y rítmicos de la física. Los que sí lo están pueden denominarse *materias primas* o *materiales físicos* de la música. Estos materiales tienen varias propiedades. La más sencilla de describir de todas ellas es la *frecuencia* que aporta desde la física una escala de medición y desde la música, dos (fig. 5).

Si las vibraciones de un cuerpo sonoro son más rápidas que 4'138 por segundo aproximadamente, no las percibimos (admitimos) como tono musical.¹⁵ Cuando son más lentas que alrededor de 24 por segundo dejan de admitirse como tono musical y se convierten en una especie de parpadeo o tamborileo rápido. Cuando bajan a cerca de 16 por segundo empiezan a aceptarse como *pulsos métricos*¹⁶ y, por tanto, como material para el ritmo musical. Cuando son más lentas que en torno a 1 pulso métrico cada dos segundos dejan de ser rítmicamente comprensibles como pulsos métricos simples (es decir, aceptados sin subdivisión). De este modo, mientras que desde un punto de vista físico la frecuencia relativamente alta se reconoce como altura y la relativamente baja como ritmo, hay una pequeña sección media o espacio que, de momento, no es material musical en absoluto. Esto divide la única variable de la escala de la frecuencia (simple

¹⁴ En este punto (como en buena parte del discurso que sigue) Seeger se refiere al tono no como tonalidad sino como "altura" (cualidad del sonido). (N. del T.).

¹⁵ Dayton Clarence Miller, *The Science of Musical Sounds* (New York: Macmillan, 1916), p. 42.

¹⁶ Para aclaraciones sobre este concepto véase "Notas del traductor".

ocurrencia en espacio-tiempo) en las dos variables, *altura del tono* y *tempo del ritmo* (velocidad del pulso métrico). Cada una de ellas tiene su grado alto, medio y bajo cuya secuencia serial podemos observar como

- aumento en la frecuencia
- constancia en la frecuencia
- disminución en la frecuencia.

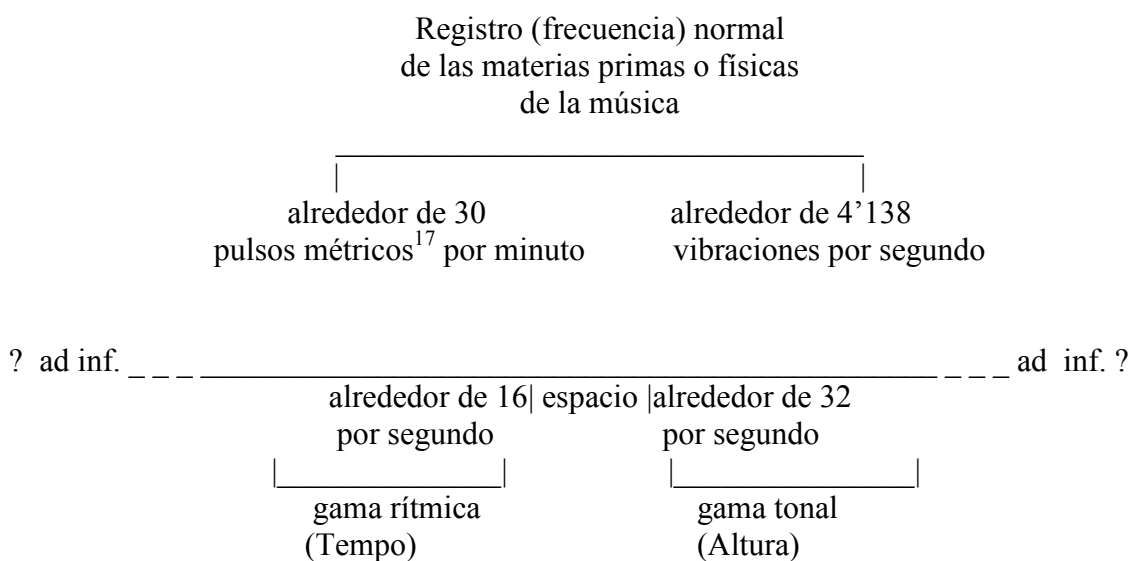


Figura 5. *La propiedad de la frecuencia en los materiales de la música*

Tanto en la altura como en el tempo es posible: (1) deslizar o (2) saltar un intervalo. El primero produce una variación *inarticulada* y el segundo, *articulada*. El arte europeo utiliza las dos, en altura de tiempo¹⁸ y en tempo de ritmo; por su parte, la articulada es la base sobre la que tal deslizamiento se proyecta, se escribe y se interpreta. Así que podemos hablar del arte europeo (bajo la perspectiva de la frecuencia) como de una música articulada. La variable altura está articulada de manera mucho más elaborada que la variable tempo, al haber algunos instrumentos como el pianoforte, el órgano y el arpa incapaces de realizar deslizamientos. Mediante el estudio de algunos de los

¹⁷ Para aclaraciones sobre este concepto véase “Notas del traductor”.

¹⁸ Creemos que se refiere a *altura de tono*, y que el texto que aparece aquí es un error. (N. del T.)

registros oscilográficos de los laboratorios físicos y psicológicos¹⁹ puede constatarse que en nuestro arte musical hay mucho más deslizamiento que el que permite nuestra notación.

Además de estas dos variables y la frecuencia, las materias primas de la música, tono y ritmo, tienen cada una de ellas otra propiedad (la amplitud) de fundamental importancia para cualquier explicación de la técnica de la música. La variación de éstas añadida a la de las dos descritas anteriormente nos da dos series de variables, tres en cada serie (tonal y rítmica), seis en total. Aunque nuestro arte musical trata las variables de la frecuencia como las más importantes (o quizás como las fundamentales) no es apropiado que les otorguemos esta prioridad. Porque nunca se producen en la música excepto en conjunción con las otras cuatro: i.e., la altura nunca tiene lugar sin volumen y cualidad tonal²⁰ y la velocidad del pulso métrico nunca sin acento y proporción. Tampoco aparecen nunca en nuestra música estas dos series separadas la una de la otra. No cabe duda que la altura y el tempo son las más fáciles a la hora de medirlas y discurrir sobre ellas y por esta razón sentimos la tentación de preguntar: ¿será por ese motivo que la teoría de la música (tratamiento lingüístico de la música) ha dedicado tanto tiempo a organizarlas, mientras que las que presentan un razonamiento dificultoso han sido consideradas como secundarias?. La posibilidad de que éste sea el caso queda reforzada por el hecho de que las variables restantes operan de un modo similar a la altura y el tempo, como puede observarse en la siguiente tabla:

El tono muestra:

- aumento, constancia, disminución en la frecuencia (altura)
- aumento, constancia, disminución en la frecuencia (volumen)
- aumento, constancia, disminución en la frecuencia (timbre)

El ritmo muestra:

- aumento, constancia, disminución en la frecuencia (tempo)
- aumento, constancia, disminución en la frecuencia (acento)
- aumento, constancia, disminución en la frecuencia (proporción)

¹⁹ Cf. por ejemplo, M. Metfessel, *Phonophotography in Folk Music* (Chapel Hill: University of North Carolina press, 1928).

²⁰ Para Seeger “timbre” y “cualidad tonal” son sinónimos. Sobre este aspecto véanse comentarios en “Notas del traductor”.

Las materias primas de la música tienen, a través de sus seis variables, ciertas *formas inherentes* en las que se combinan entre sí completamente separadas de cualquier conexión con la música aunque mencionadas en conexión con ella. Podemos denominarlas las *formas físicas* de la materia prima. El viento sopla en los árboles, las olas sacuden la orilla del mar, los cascos del caballo golpean el suelo, los pájaros cantan y el metro subterráneo hace su recorrido con chirridos y estruendo, ahora suave, ahora fuerte, en tempos y acentos diferentes conforme a la construcción de los raíles, ruedas, enganches, vagones, las demandas de la muchedumbre y las normas de circulación. Éstas pueden aceptarse como composiciones en mecanismos terrestres, en historia natural o en ingeniería, pero no en música. La música es algo diferente.

La música es un fenómeno del desarrollo social maduro de una cultura. No es solamente un *producto* de una cultura: también es uno de los *medios por los que* la cultura ha llegado a ser lo que es y continuará siéndolo. Durante un periodo de tiempo mayor que aquel del que tenemos registros documentales, el hombre ha manipulado las materias primas de la música de una manera socialmente útil y valiosa pero con un resultado completamente diferente de las secuencias rítmico-sonoras anteriormente mencionadas. Cada cultura ha construido de manera gradual y se ha ido habituando a un tipo concreto de manipulación de las materias primas de la música obteniendo como resultado una profunda modificación de la actitud hacia las materias primas y de las formas que conllevan, e imponiendo sobre ellas una nueva clase de formas que podemos denominar *formas del material manipulado* o *formas musicales*. Éstas se parecen a las *formas físicas* y a los modelos físico-biológicos de la reacción tanto como las formas de los cestos y jarrones se parecen a las de los sauces y a la arcilla en los hoyos. La técnica de la música es, pues, la *construcción* de la música a partir del *tono* y del *ritmo*.

MATERIALES MANIPULADOS

El tipo de forma musical más simple (o rama de la técnica) es (1) la melodía individual (sin acompañamiento) o línea melódica. Consiste en una *continuidad simultánea* de las seis variables anteriormente mencionadas. Se debe entender que esta

definición significa explícitamente que una melodía no es simplemente una secuencia de alturas: es al mismo tiempo una secuencia de alturas y pulsos métricos (una forma tonal y rítmica) y no puede prescindir ni de lo uno ni de lo otro (cada uno con sus dos respectivas variables o propiedades). Estas cuatro variables restantes no pueden escribirse en notación habitual pero están presentes tanto en la interpretación convencional como en cualquier otra.

Por tanto, musicalmente, estas seis variables se reconocen solamente en conjunción con las demás (una sucesión de tonos métricos²¹ con, por lo menos, dinámica, tono, altura, acento y proporción). Sacados de un contexto musical no resultarán útiles al músico aunque pueden serlo para el físico, el psicólogo o el biólogo. La forma manipulada les da características que un físico no puede captar con las herramientas y conceptos de su arte. Su carácter musical guarda una relación con su carácter físico parecida a la relación que guarda la forma musical –melodía-, con la forma física: simple concurrencia en espacio-tiempo. Existe una relación similar entre las reacciones que informan los niveles biológicos y culturales. Ambos son de carácter más íntimo pero deben diferenciarse claramente para análisis posteriores.

Respecto al carácter musical de estas variables podemos llamarlo *función* o *recurso*, dependiendo de si estamos hablando (científicamente) de un proceso objetivo en música o hablando (críticamente) del acto de voluntad subjetivo que impulsa a un compositor a hacer tal o cual cosa. Podemos llamar *inflexión* a la variación musical de estas funciones. Así, cuando las frecuencias del tono (altura) de una melodía aumentan (suben), podemos decir que la función altura muestra *tensión*; cuando permanecen constantes, *suspensión (descanso)*; cuando disminuyen (bajan), *relajación*. Las inflexiones de las seis funciones de una melodía se enumeran en la figura 6. Obsérvese la similitud en el registro de las gamas tonal y rítmica del ejemplo 1.

La habitual manipulación constante de los materiales musicales en la melodía conduce a la concepción de formas mayores, o ramas de la técnica, a través de la combinación de melodías:

²¹ Para aclaraciones sobre este concepto véase “Notas del traductor”.

(2) *simultáneamente*: dos o más melodías individuales que suenan a la vez de acuerdo a las convenciones más o menos aceptadas de armonía y contrapunto (la rama contrapuntística o *acórdica*);

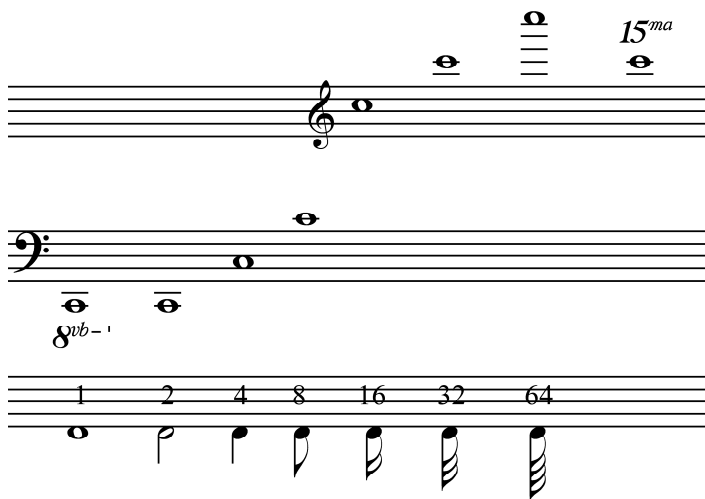
(3) *secuencialmente*: dos o más melodías individuales que suenan una tras otra de acuerdo a las convenciones más o menos aceptadas de estructura musical (la rama formal o macroformal);

(4) *las dos cosas: simultánea y secuencialmente*: la mayoría de las obras concebidas por el arte musical europeo de los últimos mil años son de esta última y más compleja clase. (Ante la carencia de un término convencional podemos referirnos a esta máxima extensión de la técnica con el término *arquitectónica*, poco usado pero grandilocuente).²²

	Tensión (+)	(Tonicidad) (Descanso) Suspensión (=)	Relajación (-)	
El tono se vuelve	{ más alto más fuerte más cálido	se mantiene igual se mantiene igual se mantiene igual	más bajo más suave más “frío”	(altura) (dinámica) (timbre)
El pulso métrico se vuelve	{ más rápido más firme dividido	se mantiene igual se mantiene igual se mantiene igual	más lento más débil prolongado	(tempo) (acento) (proporción)

Figura 6. La inflexión de las seis funciones de una melodía

²² Por conveniencia en la composición, notación e interpretación, normalmente nos referiremos al complejo total (4) como la suma de las partes simples (1), (2) y (3) que se pueden preparar o estudiar separadamente y después juntarse. Aquí de nuevo se nos ocurre preguntar: ¿es musical este proceso de separación y unión? ¿No es porque resulta más fácil de hacer en el lenguaje aunque imposible en la música? Una vez separada en sus “partes” ¿es de nuevo la misma cosa que será después de que supuestamente vuelvan a juntarse las partes?.



Ejemplo 1. Similitud en el registro de las gamas tonal y rítmica (notación)

Como resultado de generación tras generación de práctica en estas formas superiores, las seis funciones originales de la melodía individual reciben a su vez caracteres más complejos. Estos están tan bien diferenciados en las tres ramas superiores de la técnica que podemos hablar cómodamente de las funciones acórdica, macroformal y arquitectónica (aunque es difícil distinguir entre las dos últimas). Por ejemplo, la función altura en la melodía (1) da lugar a lo que se conoce como *modo*. En la forma superior acórdica (2) muestra lo que se conoce como *tono*,²³ o tonalidad en el sentido limitado del término.²⁴ En la macroformal (3) construye además, *tonalidad* en el sentido más amplio donde tienen lugar exhaustivos cambios de tono y modo. En la arquitectónica (4), donde se concentran grandes bloques de modos, tonos y tonalidades (como en las sinfonías de Beethoven y Brahms o en las óperas de Wagner) resulta más difícil describir la operación, simplemente por falta de terminología.

Las funciones restantes reciben una elaboración similar (aunque organizada de manera menos meditada) hasta que la complejidad del análisis queda fuera del alcance de la razón. Incluso en el contrapunto a dos voces (2) cada melodía, además de mostrar una inflexión diferente para las seis funciones melódicas (doce en total), muestra relaciones (de importancia variable) entre cada una de las doce con las once restantes. No queremos pensar en contabilizarlas, sin embargo, el músico capacitado para

²³ Ver aclaraciones sobre el concepto de “tono” (“*key*”) en las “Notas del traductor”.

²⁴ Seeger diferencia la tonalidad en su sentido limitado (referida a la escala o modo) y en el sentido amplio del término (a lo largo de toda una composición extensa). Remitimos al capítulo VI. (N. del T.).

utilizarlas, las vigila y calcula muy bien el efecto de todas las que son importantes o destacadas.

De vez en cuando es conveniente que recordemos la asombrosa deficiencia de nuestro tratamiento lingüístico de la música en su análisis de la técnica. Por esta razón vale la pena escribir y conservar ante nosotros una simple lista de las dieciocho o veinticuatro funciones básicas cuya inflexión constituye la sustancia de nuestra música concertada:

1 – 6 altura-dinámica-timbre-tempo-acento-proporción en la melodía individual (1)

7 – 12 altura-dinámica-timbre-tempo-acento-proporción en melodías simultáneas (2)

13 – 18 altura-dinámica-timbre-tempo-acento-proporción en secuencias de melodías (3)

19 – 24 altura-dinámica-timbre-tempo-acento-proporción en combinaciones de todas (4)

Indudablemente el acto de catalogar puede llevarse más lejos de lo que es habitual en nosotros. Pero *una parte indispensable de la actividad del músico siempre será saber cuándo y hasta qué punto es necesario el análisis y en qué momento pasa a ser simplemente interesante por sí mismo aunque musicalmente, ya no sea más pertinente.* El musicólogo puede ir más allá (con palabras) pero hay un límite, también para sus posibilidades últimas.

Incluso en su aspecto más elemental, no hemos desarrollado por igual estas funciones. Tanto en sus sistematizaciones lingüísticas como musicales parece haber en juego alguna clase de equilibrio de naturaleza complementaria. Es decir, donde una está altamente organizada u organizada de una manera determinada, otra se deja a la más libre fantasía o se organiza de manera opuesta. La altura y el timbre parecen ser complementos del primer tipo, la altura y la proporción del segundo. Pero volveremos a ello más tarde.

Resulta sorprendente que no se haya utilizado un solo término genérico para indicar la organización interna del registro de una función. La más desarrollada, la altura, tiene una *gama*, pero las estructuras homólogas articuladas en los registros de la articulación dentro de su registro en sus otras funciones permanecen sin identificar. Por consiguiente

quisiera proponer la extensión del término *gama* para nosotros, en conexión con las otras cinco funciones.

Junto a la altura, la gama más desarrollada es la de la proporción. La gama del tempo puede medirse con bastante precisión con el metrónomo pero normalmente no insistimos en discriminar una articulación muy exacta. Las gamas de la dinámica y del timbre están casi por completo sin articulación y permanecen desorganizadas a día de hoy. Los *grados* de la primera se escriben con claridad (*pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, etc.) pero son muchos menos de los que tenemos en la segunda. En la interpretación experta se practican gradaciones muy refinadas pero participan más de la improvisación que de una organización deliberada. La gama del acento está casi tan desarrollada como la de la proporción (quizá incluso más) pero el desmoronamiento de la tradición romántica tiene como resultado una confusión entre los diversos tipos de acento (por ejemplo, entre la acentuación del primero del compás y el primero de la sección o de la ligadura); así que esta función también se deja a la fantasía del intérprete con demasiada frecuencia en detrimento de su posición en la escritura orgánica.

Por supuesto, debe haber un equilibrio entre la organización y la no organización en nuestra música (si no tiene que sufrir una revolución completa). Pero si aceptamos la conclusión de que el caos presente en el excesivamente organizado recurso altura se puede compensar mediante una organización creciente en algunos de los demás recursos, tenemos una posible alternativa y no del todo indeseable.

Hay diversos métodos disponibles para llevar las funciones menos desarrolladas hasta el deseado estado de organización. El presente trabajo propone *establecer su tratamiento (análisis) en base a las líneas del recurso altura*, pero no intentando trasladar en masa la práctica tonal a las otras funciones mediante juegos de manos sofisticadas si no más bien tomando el *método* de organización de la altura, en la medida en que musicalmente podemos entenderlo, y viendo si resulta adecuado para producir resultados musicales.²⁵

²⁵ Puede que el intento de precisión en el análisis anterior necesite una explicación. Aunque las cualidades de las materias primas son infinitamente diferentes de las cualidades de los mismos materiales cuando se manipulan, un número importante de los trabajadores más prometedores de la música moderna (tanto en la composición como en la musicología) parece no comprender la distinción. Es de primordial importancia que los artesanos tengan prácticamente un control automático de esta manipulación para que

IV

Consonancia y Disonancia

TONO

Altura

Si vamos a adoptar la organización de las funciones de la altura melódica (1), acórdica (2) y macroformal (3), como modelo para la organización (análisis) de las funciones restantes, debemos comprender perfectamente el orden de los factores principales en la organización de la altura con referencia a su simplicidad y complejidad relativa. Podemos disponer el siguiente patrón:

- (1) gama (articulada o inarticulada)
- (2) inflexión (interválica o no interválica)
- (3) consonancia y disonancia
- (4) modalidad
- (5) escala
- (6) acorde (verticalidad)
- (7) tonalidad

En la práctica musical europea, la inflexión (2) de la gama altura (1) se ha involucrado, de varias formas culturalmente habituales, con la distinción entre dos clases de relación dentro del material tonal: el consonante y el disonante (3). Históricamente la distinción ha sido siempre importante tanto en la filosofía como en la música. En la antigua Grecia se utilizaban las palabras *sinfonía* y *diafonía* (“sonando juntos” y

los elementos de la composición no tengan las cualidades de las materias primas si no de las manipuladas. En otras palabras, la experimentación con los *materiales* debe estar prácticamente concluida antes de que la experimentación con las *formas* puede progresar más allá de una etapa elemental.

“sonando separados”) para designar dos clases diferentes de *estructuras* por lo que a la altura se refiere (pares de tonos tocados, o que se considera que suenan, *simultáneamente*). En el medioevo se aplicaron términos similares de derivación latina (consonancia y disonancia) no solamente a las mismas clases estructurales sino también a las *funciones* altura de pares de tonos que sonaban *secuencialmente* en el dispositivo contrapuntístico conocido como *preparación y resolución de la disonancia*.

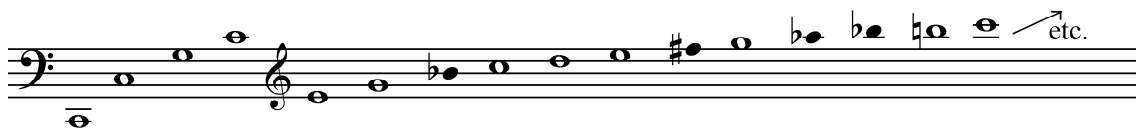
A pesar de que la práctica musical ha mostrado un acuerdo sorprendente en la comprensión de la situación, en la distinción lingüística ha reinado una total confusión hasta día de hoy:

- (1) entre las definiciones física y musical de los términos *consonante* y *disonante*;
- (2) entre las reacciones del gusto hacia las materias *primas* como “agradables” y “desagradables” y la percepción de la consonancia y la disonancia en los materiales *manipulados*;
- (3) entre las características melódicas y acórdicas de la consonancia y la disonancia.

La definición física de los términos ha provocado mucha controversia y ha arrastrado, con razón, tanto a la psicología como a la fisiología. Desde 1900 también la definición o interpretación musical ha terminado por volverse confusa al pretender aplicar los mismos términos a las relaciones entre dos tonos en las materias primas (1), en los materiales manipulados (2), en combinación secuencial (3) y simultánea (4).

En la teoría musical la base tradicional para la discusión sobre la consonancia y la disonancia ha sido la *Serie Armónica* (ej. 2). Esta serie es una forma de las materias primas de la música. De ningún modo es una forma de los materiales manipulados. Debido a una ciega aceptación de esta base para el estudio de la naturaleza de la consonancia y la disonancia, filósofos, músicos y musicólogos han intentado encontrar un fundamento para las prácticas musicales *fuera* del dominio de la música (en la ciencia de la acústica y en la psicología y fisiología de la sensación del tono, de la percepción, etc.). Desde los diversos puntos de vista de estas ciencias la música se fundamenta en datos físicos, psicológicos o fisiológicos, ¡naturalmente!, *porque desde el principio de su investigación asumieron que así era*. Desde el punto de vista musical esta presunción es absolutamente injustificada. Si los músicos fueran fieles a su propio

arte y tan solipsistas como algunos científicos, tendríamos extensos tratados sobre el mecanismo celeste mostrando que el funcionamiento del sistema solar se ajusta a la interpretación decimonónica de la preparación y resolución de la disonancia. ¿Medieval? bastante, ¡como también lo es la postura opuesta, que tanto abunda hoy!



Ejemplo 2. Serie armónica.

Para una musicología progresista tan malo es un punto de vista como el otro. Pero no llegará a un punto extremo olvidando que hay una similitud (correspondencia) obvia y desafiante entre la serie armónica y la práctica musical. Descartará la dependencia sobre ideas antiguas de *causa y efecto* y aspirará, desde la evidencia de la correspondencia entre ellas, a aportar resultados de interés y provecho tanto para la ciencia musical como para la no musical.

Para una gran e importante parte del mundo musical, tan desconcertada e indignada con ciertos tratamientos teóricos de esta materia que prácticamente ha rechazado cualquier intento de razonamiento sobre la música, adelantaremos las siguientes consideraciones:

(1) La serie armónica se corresponde hasta cierto punto tanto con la estructura de la escala como con la del acorde.

(2) Los intervalos de la serie se pueden representar mediante ratios numéricas desde la más simple a la más compleja a medida que la serie progresa desde su origen o fundamental (considerando 1:2 más simple que 1:3, 1:3 más simple que 2:3, etc.).

(3) Las consonancias y disonancias (tal como la práctica musical las ha clasificado hasta muy recientemente) aparecen en la serie aproximadamente en el orden de su aceptación histórica como consonancias (octava, quinta, cuarta, etc.).

(4) Los intervalos de la serie han sido aceptados históricamente como consonantes por los músicos, aproximadamente en el orden en que aparecen en la serie.

(5) Las pruebas de laboratorio han demostrado que cuando se afinan como en la serie, los intervalos tienen una cualidad que está ausente cuando se afinan algo más de

una centésima de tono (en el registro medio de la gama). Las ciencias no musicales han denominado y han explicado esta cualidad de diversas maneras, de manera especial en el caso de los intervalos formados por la fundamental y sus parciales más graves y por los parciales más graves entre sí, la entonación perfecta o “justa” da una sensación de fusión, de homogeneidad, de una ausencia de “tonos batidos”²⁶ (perceptibles), etc., que resalta la *unidad* frente a la *dualidad* de los tonos constituyentes.

(6) Por lo general los intervalos con la mayor homogeneidad se reconocen como los más agradables (aunque no para todo el mundo) cuando suenan aislados, fuera de un contexto musical, como en el laboratorio.

A estas consideraciones, que en su mayoría son de índole no musical, debemos añadir las siguientes que provienen de la experiencia musical:

(7) La práctica musical siempre ha utilizado intervalos sensiblemente desafinados con la serie, a menudo de manera deliberada al preferir éstos a los “justos” o puros, es decir, puros desde el punto de vista de la física. Ningún músico práctico del siglo XIX toleraría, *en la música*, las terceras justas en lugar de las temperadas. Al contrario, de hecho: muchos, si no todos los violinistas más célebres tocan sus terceras mayores más altas que la tercera justa. Otro caso es el de la séptima menor. Hemos rechazado la más “fusionada”, 4:7, en favor de una séptima menor más cercana a la menos fusionada 9:16.

(8) Nadie puede mantener, sea músico o no, que cualquier intervalo, afinado o desafinado, sea más agradable o desagradable que cualquier otro, excepto en base a la tradición y a la costumbre. Y la costumbre puede cambiar, incluso invertirse. Cualquier intervalo tocado fuerte o con ciertos timbres, puede resultar desagradable, i.e., doloroso; pero al tocarlo suavemente con otros timbres cualquiera puede sonar agradable.

(9) En un contexto musical –es decir, en los materiales manipulados– los intervalos pueden mostrarse agradables y desagradables. Bach, Beethoven, Wagner y otros han demostrado asociaciones de la disonancia con el dolor, con conflictos e incluso con el mal mientras que la consonancia se asocia con el placer, la paz y el bien. Pero esto es *a través de un contexto musical*, porque los mismos intervalos que se utilizan en un caso, se utilizan en el otro aunque de distintas maneras. Un examen de algunas de las

²⁶ Para aclaraciones sobre este concepto véase “Notas del traductor”.

composiciones de Bach muestra que la disonancia predomina durante la mayor parte del tiempo total transcurrido de la interpretación. Pero esas obras no resultan desagradables ni en lo más mínimo a aquellos que ponen nombre a las disonancias, pero no las omiten.

(10) Parece que hay razones para creer que por lo general, cuando ha habido un número reducido de disonancias (como en Europa antes del 900), había relativamente pocos tonos en las escalas en uso. Cuando las terceras y las sextas se “convirtieron” en consonancias, parece que se utilizaban más grados y ofrecían al material disonante la posibilidad de mantener un cierto equilibrio en la técnica. Así pues, la escala parece estar condicionada hasta cierto punto por la distinción entre consonancia y disonancia aunque esta distinción reciba una relevancia añadida a partir de su organización superior en la escala. De manera similar, los acordes de tres sonidos diferentes históricamente no se desarrollaron hasta que la tercera mayor se contempló como consonancia, así que lo mismo puede afirmarse de los acordes: la distinción entre consonancia y disonancia los subyace y recibe a su vez relevancia añadida partiendo de su organización superior.

(11) Podría parecer que la definición esencial de consonancia y disonancia fuera un asunto de la etnología y psicología puesto que la lista de consonancias, originalmente tan reducida, tiende a aumentar a medida que el organismo humano en la sociedad organizada se habitúa primero a una y después a otra, cada una más compleja que la anterior.

(12) La respuesta a este argumento es que mientras que la trascendencia musical de la distinción entre consonancia y disonancia recibe una mayor elaboración a partir del incremento del número de consonancias, la naturaleza esencial de la distinción entre las dos clases reside en su *uso musical*, sin tener en cuenta su tamaño o los miembros constituyentes.

(13) Para los músicos la distinción entre consonancia y disonancia es por tanto, un asunto de los materiales manipulados, no de las materias primas. Ahora bien, el dispositivo conocido como la preparación y resolución lo pone claramente de manifiesto. Podría ser que ese dispositivo haya dado lugar a la distinción, con lo cual podríamos aceptar la definición: “La disonancia es lo que se prepara y se resuelve; la consonancia, lo que prepara y resuelve”. Sin embargo, podría ser que la distinción subyaciera al dispositivo en cuyo caso la definición diría: “La preparación y resolución es el dispositivo para manejar en la técnica contrapuntística y acórdica aquellas cualidades de relación tonal que se conocen como consonancia y disonancia”.

(14) Hasta ahora hemos dado por sentado que consonancia y disonancia son cualidades de los intervalos y, por lo tanto, de las estructuras. Pero en el párrafo (12) la *distinción* entre ellas se presenta casi como una *función* y en el párrafo (13) se confunde con un *proceso* (el *dispositivo* de preparación y resolución) de tal modo que muestra varias marcas de identidad del tipo de situaciones a que nos conduce la naturaleza particular de la técnica lingüística.²⁷

(15) Cualquiera que sea la distinción entre consonancia y disonancia y sean lo que sean ellas mismas, sí sabemos qué es el dispositivo de preparación y resolución. Es un tipo concreto de manipulación de la función altura en su forma superior (acórdica o contrapuntística). Como tal, es a todas luces la inflexión acórdica del recurso altura y por tanto, un miembro de la categoría general “Inflexión de una función”. Preparación y resolución es por tanto, en cierto modo un distintivo de consonancia y disonancia. Así que *consonancia y disonancia son los nombres que se dan, desde un punto de vista estructural, a lo que se ha denominado desde un punto de vista funcional, inflexión de la función altura.*

(16) Ahora bien, la inflexión, como la secuencia entre tensión, suspensión y relajación, no implica un orden concreto en la secuencia entre estos términos. Históricamente, aproximadamente desde el 900 hasta 1900 en Europa occidental, se diría que parece que:

tensión = disonancia

(disonancia = distinta inflexión de la función)

suspensión y relajación = consonancia

(consonancia = igual inflexión de la función)

El dispositivo “preparación-disonancia-resolución” (ej. 3) puede interpretarse como

suspensión–tensión–relajación

o como relajación-tensión-suspensión.

(¿Digamos por ejemplo, I-V-IV y IV-V-I?). Obsérvese, no obstante, que mucho antes de que Schumann escribiera “*Ich grolle nicht*” la *prolongación de la tensión* se

²⁷ Cf. Nota al pie al final del capítulo 1.

convirtió en una práctica regular. Tras él, la práctica aumentó enormemente hasta que, alrededor de 1900, la consonancia se vio relegada a una mera posición de relajación y durante la disonancia se experimentaba mucha más suspensión.²⁸ Esto tiene que ver con mantener la naturaleza general de la suspensión: puede considerarse como una tensión (tras la relajación) o como una relajación (tras la tensión). Es un punto medio entre la tensión y la relajación y por tanto puede participar de las cualidades de ambas o de ninguna, según las circunstancias. Al igual que un músculo en reposo, ni relajado ni tenso pero con una tonicidad definida, lo que en música queremos decir con suspensión puede fácilmente verse transformado en lo uno o en lo otro como, por ejemplo, en el orden

tensión y suspensión = disonancia
relajación = consonancia.

Esto dará al dispositivo el orden

preparación–consonancia–resolución.

ALTURA

suspensión [tensión ---> aumenta-----> disminuye -----> relajación

DINÁMICA

Ejemplo 3. Preparación-disonancia-resolución

²⁸ Beethoven finalizó sobre una tríada menor en segunda inversión; Schumann sobre una séptima de dominante; Wagner estaba lleno de cadencias a disonancias; Debussy redujo al mínimo el elemento suspensión al insertar en la tríada de tónica tonos ajenos; Scriabin, en su obra tardía, eliminó completamente el elemento suspensión como una entidad diferente, sustituyéndolo por una inflexión de dos elementos, una alternancia de tensión y relajación; Schoenberg ha llegado a la práctica extrema, en sus últimos trabajos (Opp. 23-30), sólo un elemento: la tensión.

La aplicabilidad de este orden en la música moderna es evidente cuando examinamos la textura de varias composiciones. Todas muestran que *el verdadero problema de hoy es la introducción de la consonancia*, no la introducción de la disonancia. Las secciones exclusivamente disonantes son, con la mayor frecuencia, las mejores. Las secciones tan sólo predominantemente disonantes tienden a mostrar puntos débiles cuando la consonancia tiene lugar. Estos puntos débiles, cuando se remiten a la fórmula

tensión–relajación–suspensión
o suspensión–relajación–tensión,

indican un defecto que se parece mucho al viejo orden de preparación–disonancia–resolución en el cual el músico poco hábil efectuaba un punto “duro”. En la situación contemporánea el tratamiento poco hábil tiene como resultado un punto “suave” y se puede “corregir” (aunque por medios un tanto diferentes) de la misma manera que en la antigua escritura los puntos duros podían corregirse cuando el estudiante hacía octavas paralelas o quintas ocultas en la armonización de un coral.

Este método suscita de manera global dos tipos fundamentales de objeciones. La primera; los conservadores pueden decir: “No puedes distorsionar la historia y las tradiciones musicales predestinadas mediante una simple y deliberada inversión de los procedimientos técnicos aceptados. La disonancia en música es el elemento excepcional introducido en la situación normal (consonancia). La gente ha olvidado momentáneamente esto pero pronto regresarán al camino verdadero”. En las páginas precedentes se ha presentado la contradicción directa a esto, junto a alguna evidencia que como mínimo pone en cierta duda su verosimilitud. El recuerdo de ciertos procedimientos similares en otros campos cuyo aparente libertinaje inicial se desvaneció mediante la ulterior prueba de utilidad, nos anima más a continuar nuestros métodos revolucionarios (rebelión). Tal era el propósito de los números irracionales y de las geometrías no euclidianas. Por último, el hecho de que la música moderna necesite de manera obvia la ayuda de alguna fuente, y el no recibirla de ninguna de las disciplinas tradicionales, nos autoriza, cuando no nos obliga, a recurrir a medidas forzosas.

El segundo tipo de objeción puede venir de los radicales que de hecho, dicen: “Consonancia y disonancia son temas en desuso. Todo el material de la escala dodecafónica es consonante, o disonante, se mire como se mire”. La respuesta a esto parecería ser que parece probable que todo este material *se está convirtiendo* en consonante pero que el proceso está todavía lejos de verse concluido. Incluso si un compositor trata todos los intervalos como si fueran de una sola clase, cabe la duda que sea totalmente honesto con él mismo al afirmar que realmente está tan liberado de la vieja tonalidad. Para nosotros, y para muchos que conocemos, todavía queda mucha vida en la vieja tonalidad que subyacerá o se escuchará en esa música tanto si el compositor lo espera como si no. Un elemento tan poderoso no morirá en muchos años, quizá siglos. Los compositores no se crean a sí mismos ni a su obra de manera absoluta, “para tener grandes artistas uno debe tener también grandes audiencias” (esta afirmación encierra más que una pequeña verdad). Y mientras es cierto que los artistas educan a las audiencias (las audiencias también adiestran a los artistas), uno no debe olvidar que a muchos artistas eso les supone solamente un poco de práctica... Al aceptar el hecho de la vitalidad de la vieja tonalidad no estamos obligados de ningún modo a tratarla como se trató antes del 1900. Al contrario, su vitalidad consiste en el hecho de que se pueden hacer con ella muchas cosas nuevas y de que puede verse ampliada a otras formas por medio de un cambio gradual. (Cf, capítulo 16, donde se realiza un esbozo de tal ampliación).

Así pues, admitiendo la consistencia del argumento en lo que se refiere a la progresiva transformación de los intervalos de la escala dodecafónica en consonantes, propondríamos de momento una hipótesis de trabajo: *hasta que se puedan añadir más tonos a los doce actuales, realizando disonancias adicionales, seguirá en vigor la lista de consonancias y disonancias como es tradicional para la sonoridad vertical*. Anteriormente en esta obra se ha recomendado una clasificación completamente diferente en el orden melódico, donde se sugiere la adición de tonos al sistema actual.

Si damos por sentado que el equilibrio entre organización y fantasía característico del estilo romántico hasta el 1900 ahora se ha alterado irremediablemente, podemos esperar que tenga lugar el desarrollo de un nuevo equilibrio a través de diversos procedimientos. La gran mayoría de compositores continuará revolviéndose en “movimientos” neo-, pseudo- o de otro tipo, logrando muchos éxitos y añadiendo más

material por medio de lo que ellos piensan que es puro sentimiento musical. La mayor parte de ello será puro pensamiento y sentimiento musical. Pero como ya hemos señalado, hay mucha especulación y sistematización no reconocida involucrada en esto. También cabe esperar una cierta cantidad de sistematización sencilla y uno de sus principios axiales tendrá que ser *la construcción de un nuevo equilibrio comparativo de las funciones técnicas*; un equilibrio que presentará los típicos ajustes que han de complementar y compensar la redistribución de la organización y la fantasía. Sin duda los delicados matices correrán a cargo del puro pensamiento y sentimiento musical, pero con la ayuda del lenguaje podrán abordarse algunos de los aspectos más burdos, como en las páginas siguientes.

La función más profusamente organizada del estilo romántico (especialmente en su forma acórdica) ha alcanzado un estado de anarquía casi total debido probablemente, al énfasis excesivo y a la sobreproducción del detalle y a una consecuente pérdida de cohesión con el dominio de la función altura *en su totalidad*. En este campo recomendaríamos no bajar la guardia y, al igual que un ejército avanzando, consolidar nuestras victorias antes de dar un nuevo paso. Por supuesto, se debería seguir rastreando continuamente. Hay algunos indicios de que esto se está haciendo aunque la mayoría de los compositores contemporáneos muestran (a nuestro parecer) un esfuerzo demasiado grande por lo que a las novedades en la altura se refiere, acompañado de un tratamiento antiguo de casi todos los demás recursos: inconscientes imitaciones de los climas wagnerianos, fraseos brahmsianos, atmósfera debussista, los ritmos ferroviarios de Schumann, las pomposas orquestaciones de Berlioz y Strauss, -simples copias que no se pueden comparar con los originales. Parece como si lo nuevo hubiera llegado a un punto muerto al igual que lo viejo, y que la música moderna fuera un compuesto de experimentos agotados ¡además de una tradición desmoronada!

Al recomendar el diseño de las funciones más atrasadas en base al modelo de la ordenación de la función altura no deberíamos, por un largo tiempo, tener ningún miedo del peligro que supone poner estos recursos restantes en la debacle en que se halla la altura hoy. La validez de cualquiera de tales métodos se confirmará rápidamente tan pronto como se vea reflejada en la música misma. Así pues decimos que la consolidación del campo de la altura mediante la inversión del dispositivo de preparación y resolución de manera que diga: “disonancia-consonancia-disonancia” y

examinar los otros campos de manera similar a la exploración que, durante los últimos mil años, se ha hecho de la función altura, es una propuesta certera.

Puesto que la preparación y resolución es lo distintivo de la consonancia y disonancia en la forma acórdica (contrapuntística) (y por tanto, es la más alta inflexión de la gama altura), y puesto que se puede aplicar la inflexión a todas las funciones, cabe esperar los siguientes desarrollos:

- (1) Gammas de cada función, articuladas e inarticuladas (la última especialmente en la función altura excesivamente articulada: más por deslizamiento y menos por salto de un tono a otro);
- (2) Consonancia y disonancia dentro de cada función;
- (3) Escalas para cada función;
- (4) Modos para cada una, aunque durante mucho tiempo no se puede esperar más que una diferenciación de “niveles” o una tosca centralidad;
- (5) Intervalos y acordes para cada función (en este momento son útiles los términos “intervalos rítmicos” y “acordes rítmicos”).²⁹

Una gran cantidad de posibilidades para los materiales musicales. Por lo que respecta a las formas musicales de su manipulación, podemos hablar de melodía consonante y disonante según el predominio de materiales consonantes o disonantes y de sus interrelaciones. También debería destacarse el contrapunto consonante y disonante.

Esta extensión de muchos términos utilizados habitualmente para designar atributos de la altura, para nominar los no identificados hasta ahora pero con atributos homólogos en las demás funciones, no es completamente satisfactoria. A veces resulta bastante incómoda pero esta solución a la dificultad terminológica parece más adecuada que la invención de una gran cantidad de palabras nuevas.

En la aplicación de los métodos (disponiendo la organización de las funciones retrasadas en base a la organización de la altura) se prestará la mayor parte de la

²⁹ Hemos entrecomillado estos terminos aunque no aparezcan así en el original por ser conceptos que están vinculados a la filosofía seegeriana. (N. Del T.)

atención a la correlación de los puntos de vista convencionales de las dos series principales de funciones: tono y ritmo. A este respecto el tono se considerará únicamente en su aspecto de altura y el ritmo como un complejo de las tres funciones principales de tiempo, acento y proporción. En esta decisión está implícita una determinación crítica sumamente importante: las gamas e inflexión de la dinámica y el timbre son tan primitivas que todavía no es factible un resultado detallado de sus posibilidades. *Cualquier incipencia de una organización más elevada de la dinámica y el timbre tiene que empezar con las formas superiores de su utilización*, es decir, en la macroforma y en la arquitectónica.

El primer paso es conseguir articulación en estas dos funciones de la manera más amplia posible. La correlación entre altura y ritmo se puede pormenorizar bastante, así que tendremos que hablar en primer lugar del segundo y, tras unas breves palabras sobre las gamas de la dinámica y el timbre, dejar su estudio más a fondo para el capítulo 9.

Dinámica

En nuestra música se utiliza tanto la inflexión articulada (indicaciones: *ff, f, mf, mp, p, pp*) como la inarticulada (indicaciones: *crescendo, diminuendo*). Las indicaciones son meras distinciones de gama y sólo pueden compararse muy someramente con una organización escalar como la de la altura.³⁰ Para nosotros la norma es la consonancia dinámica pero ocasionalmente una secuencia o alternancia rápida de fortissimo y pianissimo puede crear un efecto disonante. Desde un punto de vista acórdico podemos decir que el *Op. 19, N° 3* de Schoenberg es dinámicamente disonante porque la mano derecha toca forte y la izquierda piano. En la Parte II (ejemplo 147) se encontrará un asombroso desarrollo de la dinámica.

³⁰ El laboratorio científico ha fabricado un instrumento para la medición de una escala de intensidades, un poco a la manera del metrónomo que puede medir las velocidades, pero desafortunadamente los músicos no se muestran predispuestos a utilizarlo por el momento. (Ver apéndice 3).

Timbre

En el campo de la música se da por hecho que todo tono musical tiene tres simples y básicas funciones de altura, intensidad y timbre. Desde un punto de vista físico, el timbre no es un fenómeno simple o básico sino un complejo de alturas y dinámicas. Lo que los músicos llaman la altura de un tono es simplemente la altura de la sonoridad más fuerte de este complejo. Es el orden y la intensidad relativa entre las diversas alturas lo que constituye la cualidad tonal o timbre. De este modo, una trompa de válvulas tiene unos tonos parciales o armónicos graves fabulosamente robustos y abundantes, aportándole su sonido rico y lleno; un diapasón, en cambio, sólo tiene unos muy altos y débiles (como se aprecia en el “ring” que produce cuando se golpea), que le confieren su característico sonido frío y puro. Un clarinete se diferencia de una flauta en que sus parciales impares tienden a sonar más fuertes que los pares mientras que en la flauta es al contrario (los pares suenan más).³¹

En nuestro arte musical existe una improvisación elaborada, de carácter inarticulado (deslizante), que se difumina dentro de los estrechos límites de una sola voz o instrumento individual y por otra parte, las artes de la orquestación y de la dirección de orquesta se han perfeccionado mucho. Existe articulación en la mera diferenciación de los timbres de los diversos instrumentos. Sin embargo, en cuanto a una escala de la cualidad sonora, a pesar de lo muy necesaria que es, aún está por desarrollar. La consonancia del timbre parece ser la norma en la línea individual pero la disonancia del timbre se ha buscado mucho en el arte de la orquestación durante los últimos cien años. Un ejemplo de intervalo tímbricamente disonante sería una trompa tapada y un clarinete sobre el Do por encima del do central. (Ver apéndice 9).

Así pues, consonancia y disonancia ya existen en una forma primitiva incluso en las funciones más retrasadas, lo que constituye una elaboración dentro de cada una que, cuando se estudie lo suficientemente, hará posible la clasificación de los grados más pequeños y la percepción de una abundancia de relaciones entre ellos. Por ahora, las escalas de la dinámica y el timbre deben dejarse a la musicología experimental y especulativa mientras que nosotros nos ocuparemos casi únicamente de la elaboración

³¹ Miller, *Science of Musical Sounds*.

de sus gamas básicas. Esto nos dejará con una *armonía tonal* que hasta ahora sólo se había relacionado con la función altura.

No obstante, los términos consonancia y disonancia también son útiles para describir las relaciones entre los recursos tonales. Por ejemplo, cuando la altura sube se obtiene un resultado consonante con la dinámica si ésta crece en intensidad. Sin embargo, si disminuye en intensidad el efecto es disonante, como en *Tod und Verklärung* de Strauss, justo antes de la entrada del tam-tam.

RITMO

Considerar los recursos tonales por separado siempre ha resultado lo más práctico. Los recursos rítmicos, sin embargo, una vez se han examinado brevemente, deben tratarse conjuntamente.

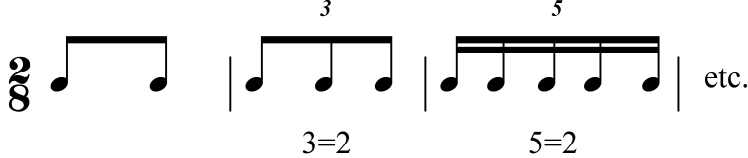
Melódicas || $\frac{1}{2}$ | | || $\frac{3}{4}$ | | | || $\frac{4}{4}$ | | | | || etc.

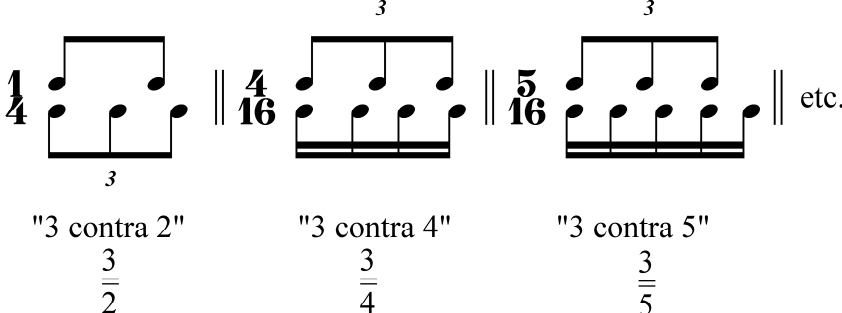
Acórdicas || $\frac{1}{2}$ | | || $\frac{2}{4}$ | | | || $\frac{3}{4}$ | | | || $\frac{4}{4}$ | | | | || etc.

"1 contra 1"	"2 contra 1"	"3 contra 1"	"4 contra 1"
$\frac{1}{1}$	$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{1}$	$\frac{4}{1}$

Ejemplo 4. Proporción: consonancias rítmicas

La gama rítmica en toda su extensión se puede organizar en términos de *proporción*, es decir, los tonos métricos cuya velocidad se halle entre MM=10 y MM=1000 se pueden agrupar proporcionalmente. Dentro de los límites de 30 a 240, la *acentuación* es practicable. El *tempo* normalmente se marca dentro de los límites de 60 a 180.

Melódicas 

Acórdicas 

Ejemplo 5. Proporción: disonancias rítmicas

Proporción

La proporción se puede definir como la relación de duración armónica establecida por un grupo de tres o más pulsos métricos en sucesión melódica, o por dos o más de esos grupos de pulsos métricos que suenen simultáneamente (vertical o acórdico). Puede ser *medida* (articulada), como en la mayor parte de la música europea desde el 1000 dC, o *no medida* (inarticulada, deslizante) como en el canto llano, algunas canciones populares como el “*Irish Keens*”, y algunas arias de ópera italiana. En su aspecto melódico, consonancia y disonancia presentan un aspecto un tanto diferente que en el acórdico. En general, durante los últimos tres siglos nuestro arte musical se ha conformado con una práctica proporcional relativamente consonante. La mayoría de las relaciones (intervalos) han sido del tipo: una unidad contra algún número entero de unidades. Éstas pueden denominarse *consonancias rítmicas* (ej. 4). Son comparables con la relación que se establece en la serie armónica tonal entre la fundamental y cualquiera de sus parciales. El tipo de relación surgida *entre* parcial y parcial que no se simplifica a la consonancia (como sí lo hace 2:4, que se simplifica a 1:2) se puede denominar disonante (ej. 5). La clasificación más detallada de estas *disonancias rítmicas* se encontrará en los capítulos 6, 11 y 13.

Desafortunadamente, la escala en la que se basa la proporción es bastante inadecuada para nuestras necesidades actuales. La división normal de la unidad en la serie: mitad, cuarto, octavo y dieciseisavo y su similar prolongación mediante el puntillo nos ha obligado a considerar todas las demás divisiones (tresillo, quintillo, etc.) como menos fundamentales, cuando en realidad no lo son. Es más, las abreviaciones de notación como el staccato, detached, tenuto, legato y los diversos modos de atacar y soltar dificultan una interpretación clara de la duración de los tonos. Por ahora podemos suponer que la alteración cromática de los grados de la escala tonal es análoga al alargamiento o reducción de los grados de la escala rítmica mediante ligaduras, puntillos, etc. Pero mientras que la octava tonal, que sólo es divisible en doceavos, sextos, cuartos, tercios o mitades iguales, tiene una escala adecuada para su representación, la unidad rítmica (el pulso métrico o compás), que se puede dividir en cualquier número razonable de partes iguales, tiene una escala inadecuada. A este propósito resulta interesante la sugerencia de Cowell para la tercera, quinta, sexta, séptima y novena parte de las notas.³²

La proporción puede ser de dos tipos: par e impar. Lo más conveniente resulta tratar la proporción impar como una inflexión de la par (ej. 6). Las combinaciones de intensificación y relajación pueden parecerse al ejemplo 7. Estas inflexiones de la proporción forman una de las bases para la *modalidad rítmica*, de la que se hablará más ampliamente en el próximo capítulo.

Acento

El acento es uno de los medios a través de los que se establece la proporción.³³ Puede ser regular, como el pulso, el paso o movimiento; o puede ser irregular. De todos los recursos, la gama del acento se nos presenta claramente como una gama, y con menos claridad como una gama susceptible de esa organización interna que llamamos escala (en este sentido, se parece a la función tonal “timbre”). Por otro lado, el arte de la acentuación musical está ampliamente elaborado en la notación y en la interpretación,

³² Henry Cowell, *New Musical Resources* (New York: Knopf, 1930), p. 58.

³³ Los otros son: (1) el “corte”, pausa o comma (,); (2) la configuración tonal; (3) el tempo.

M. Lussy y otros lo han estudiado detenidamente (cf. Apéndice 2). En líneas generales, se puede llamar consonante a la recurrencia regular del acento (melódico) y a la coincidencia de acento (acórdico). Se puede definir como disonante la acentuación cruzada y la acentuación de la frase de una manera diferente a las implicaciones de un metro regular.

Los dos elementos esenciales en el acento son (a) el *intervalo de acentuación*³⁴ o número de pulsos métricos entre aquellos que reciben la mayor cantidad de acentuación; y (2) *la cantidad de acentuación* relativa que guarda un pulso métrico con respecto al pulso métrico que inmediatamente le precede o le sucede. En el registro normal o medio de la gama rítmica (digamos que alrededor de MM=80), la inflexión del acento puede ilustrarse como en el ejemplo 8.

Intervalo de acentuación. Por regla general, cuánto más se ralentiza el tempo o se incrementa el intervalo entre los acentos, más tiende el acento a al carácter difuso³⁵ (es decir, menor es la diferencia que hay entre los pulsos métricos fuertes y débiles). Y cuánto más se incrementa el tempo o se reduce el intervalo, más concentrado es el acento y mayor es la diferencia entre los pulsos métricos fuertes y débiles.

Teóricamente, la inflexión *intensa* del acento es imposible. Desde un punto de vista científico no hay dos pulsos métricos exactamente iguales; pero desde un punto de vista musical a veces es conveniente hacer que *parezca* como si lo fueran. En la interpretación es relativamente difícil evitar que un acento de este tipo se fusione en unidades mayores como las que se ilustran en las inflexiones normal y relajada.

El intervalo del acento *normal* (fuerte-débil fuerte-débil) resulta difícil de interpretar debido a una tendencia similar hacia la relajación. Es decir, el segundo “fuerte” tiende a ser menos pesado que el primer “fuerte” y, por tanto, a incurrir en un metro cuaternario más que binario.

³⁴ Traducimos “accent” por acento y “stress” por acentuación. Aunque Seeger utilizará otras dos formas derivadas: el gerundio “accenting” (como sustantivo) y la palabra “accentuation”; ambas se traducen por “acentuación”. (N. del T.)

³⁵ Más adelante Seeger explicará que hay dos tipos de música: la “orgánica” y la “difusa”.(N. del T.)

El intervalo del acento *relajado* es, al igual que el intenso, teóricamente imposible, pero desde un punto de vista musical a menudo es conveniente hacer que *parezca* como si los dos pulsos métricos débiles fueran igual de débiles.

The image shows two sets of musical notation. The first set is for 'Metro doble normal' (double normal meter), with two staves: 'Intenso' and 'Relajado'. The 'Intenso' staff shows a sequence of notes with a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes. The 'Relajado' staff shows a sequence of notes with a triplet of eighth notes and a quintuplet of eighth notes, but with a different rhythmic grouping. The second set is for 'Metro triple normal' (triple normal meter), also with 'Intenso' and 'Relajado' staves. The 'Intenso' staff shows a sequence of notes with a triplet of eighth notes. The 'Relajado' staff shows a sequence of notes with a triplet of eighth notes and a triplet of eighth notes.

Ejemplo 6. Inflexiones de la proporción

The image shows a sequence of six notes: three eighth notes followed by a double bar line, then three eighth notes.

Ejemplo 7. Inflexiones de la proporción

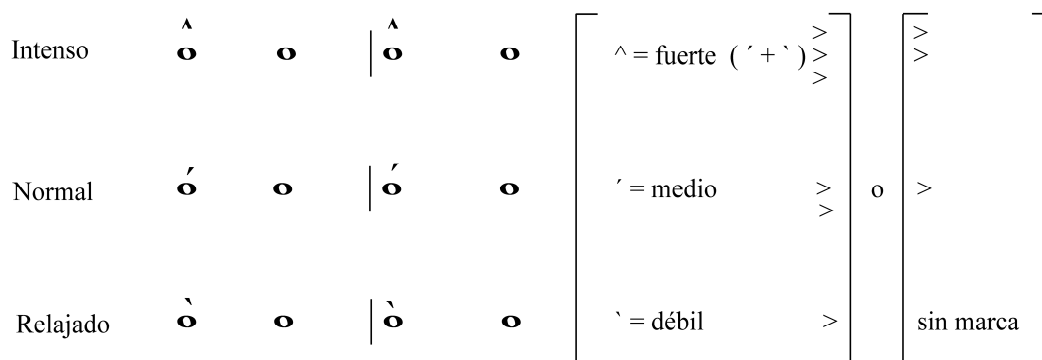
Intenso ó ó ó ó ó

Normal ó ○ ó ○

Relajado ó ○ ○ ó ○ ○ etc. ó ○ ○ ○ (o más)

Ejemplo 8. Inflexiones de la proporción

Cantidad de acentuación. Mientras la teoría de la acentuación se conforme con sólo dos medidas de acentuación (fuerte y débil) puede presentar una explicación de sí misma muy simple y comprensible aunque su discrepancia con la práctica musical la hace casi inútil en la actualidad. El hecho es que la tendencia que tiene en el metro binario cualquier otro pulso métrico fuerte a convertirse en uno de valor medio, y en el metro ternario, la tendencia del tercer pulso métrico (o segundo) a hacer lo mismo, hace que una clasificación de la acentuación a tres niveles sea más adecuada para la música moderna. Añádase a esto que, a menos que tengamos esta clasificación a tres bandas, ningún otro metro que no sea a dos y a tres puede estimarse real. Y parece que no vale la pena intentar perpetuar en la música la clasificación a dos niveles o el sistema clásico del metro poético. (Ver apéndice 2). La cantidad de acentuación puede ilustrarse como en los ejemplos 9-11.



Ejemplo 9. Cantidad de acentuación



Ejemplo 10. Cantidad de acentuación

Inversiones:

(a) (b) (c) (d) (e) (f)

(a) - (f) (a) - (f) (a) - (f)

Ejemplo 11. Cantidad de acentuación

Tempo

El tempo y el acento están íntimamente conectados. Una acentuación elaborada puede que requiera una ralentización del tempo. De manera similar, cambios considerables de tempo, tanto si son más rápidos como más lentos, pueden afectar a la acentuación.

El tempo se puede definir como la velocidad del pulso métrico. El metrónomo nos ofrece una medida exacta comparable a la afinación de nuestra escala tonal. Desafortunadamente, no cultivamos el sentido del *tempo absoluto* con la misma seriedad que el de la altura absoluta, aunque por supuesto, sería conveniente hacerlo.

Podemos mencionar la escala metronómica como una escala del tempo: rápido igual a alto, lento igual a bajo. Pero mientras que en la gama de la altura los grados que se reúnen para formar una escala tonal representan una serie graduada o articulada, en la gama del tempo la articulación se trata con frecuencia como proporción y se escribe como en el ejemplo 12. De otros modo es relativamente rudimentaria, desorganizada y, por lo general, totalmente prescindible. Indicaciones como “più mosso” o “meno mosso” resultan vagas. “Doppio movimento”, “doppio valore” y “l’istesso tempo” son un poco más precisas pero no permiten mucha más articulación que la de la escala tonal más primitiva, que podríamos denominar I-IV-V-VIII ó 1-4-5-8. Cuando se prescinde de la articulación, la escala del tempo se convierte en una escala deslizante como la de

la dinámica (una especie de glissando del tempo que se conoce como *accelerando*, *rallentando*, *rubato* (cf. Apéndice 4). Así pues, tenemos dos clases de cambios de tempo: gradual (inarticulado; equivalente a la progresión de paso en la escala tonal) y súbita (articulada; equivalente a la progresión por salto).



que es lo mismo que:



Ejemplo 12. Articulación tratada como proporción

El cambio de tempo muy gradual puede clasificarse como consonante. Los *accelerandos* y *rallentandos* extremos pueden clasificarse como disonantes. Los cambios súbitos de tempo que muestren una clara relación 1:2 ó 1:4 (como en tantas sinfonías de Haydn entre la introducción lenta y el tempo rápido principal del primer movimiento) pueden denominarse consonantes. Los cambios súbitos con una ratio 2:3, 3:4 o indeterminada, tienen tendencia a dar más sensación de disonancia.

En los recursos rítmicos, como en los tonales, la consonancia y disonancia constituyen una elaboración dentro de cada recurso que, cuando se estudia suficientemente, hace posible la medición de pequeños grados de diferencia y la percepción de una abundancia de relaciones entre ellos.

Los términos resultan aún más útiles para describir relaciones *entre* recursos. En el ejemplo 13, por ejemplo, cuando la proporción se tensa (aumenta), como en (a), se obtiene un resultado consonante cuando el acento permanece fijo. Esto es porque el tempo parece que sigue fijo y las ratios proporcionales son todas consonantes con el acento y el tempo (en los dos primeros compases, 1:1; en el tercer y cuarto compases, 1:2; en los compases siguientes; 2:1, 3:1, 4:1, 5:1, etc.). En (b), los tres recursos se intensifican pero el efecto es disonante debido a la rapidez del *accelerando* y a la

aglomeración de tantos acentos juntos. En (c) se obtiene un efecto disonante mediante la ralentización del tempo como resultado de intervalos de acentuación más amplios mientras que su proporción aumenta. Aquí por lo menos, el acento parece tener preferencia sobre la proporción en el control del tempo. En (d) aparece la más disonante de las cuatro posibles relaciones que muestra el ejemplo 13: la proporción disminuye mientras el tempo y el acento aumentan. Lo que le ocurre aquí al tempo está abierto a debate.

(a) $\frac{1}{2}$ $\overset{>}{\text{p}}$ | $\overset{>}{\text{p}}$ | $\overset{>}{\text{p}}$ — p | $\overset{>}{\text{p}}$ p | $\overset{>}{\text{p}}$ p p | $\overset{>}{\text{p}}$ p p p | $\overset{>}{\text{p}}$ p p p p | $\overset{>}{\text{p}}$ p p p p p | etc.

(b) $\frac{1}{2}$ $\overset{>}{\text{p}}$ | $\overset{>}{\text{p}}$ | $\overset{>}{\text{p}}$ — p | $\overset{>}{\text{p}}$ $\overset{>}{\text{p}}$ | $\overset{>}{\text{p}}$ $\overset{>}{\text{p}}$ $\overset{>}{\text{p}}$ | $\overset{>}{\text{p}}$ $\overset{>}{\text{p}}$ $\overset{>}{\text{p}}$ $\overset{>}{\text{p}}$ | $\overset{>}{\text{p}}$ $\overset{>}{\text{p}}$ $\overset{>}{\text{p}}$ $\overset{>}{\text{p}}$ $\overset{>}{\text{p}}$ | $\overset{>}{\text{p}}$ $\overset{>}{\text{p}}$ $\overset{>}{\text{p}}$ $\overset{>}{\text{p}}$ $\overset{>}{\text{p}}$ $\overset{>}{\text{p}}$ | etc.

(c) $\frac{1}{2}$ $\overset{>}{\text{p}}$ | $\overset{>}{\text{p}}$ | $\overset{>}{\text{p}}$ — p | $\overset{>}{\text{p}}$ p | $\overset{>}{\text{p}}$ p p | $\overset{>}{\text{p}}$ p p p | $\overset{>}{\text{p}}$ p p p p | $\overset{>}{\text{p}}$ p p p p p | etc.

(d) $\frac{1}{2}$ $\overset{>}{\text{p}}$ p p p p p | $\overset{>}{\text{p}}$ p p p p p | $\overset{>}{\text{p}}$ p p p | $\overset{>}{\text{p}}$ p p | $\overset{>}{\text{p}}$ p p | $\overset{>}{\text{p}}$ p | $\overset{>}{\text{p}}$ p | etc.

Ejemplo 13. Relaciones entre los recursos tonal y rítmico

La interrelación mostrada anteriormente se pone aún más de manifiesto en los ejemplos siguientes que se han diseñado para mostrar cómo la modificación extrema de cualquier recurso provoca modificaciones en los demás.

En (a) del ejemplo 14, la uniformidad del rallentando no se puede mantener muy por debajo de MM=50 sin dividir las negras en corcheas. Esta división en corcheas tiende a poner un acento subordinado en la segunda negra de cada compás. Más rallentando afianza el acento subordinado hasta que iguala al acento principal y nos obliga a

subdividir en semicorcheas, cuando un acento subordinado se coloca sobre las corcheas. La conclusión es que un rallentado tiende a incrementar la frecuencia del acento y la división proporcional.

(a) $\text{♩} = 60$ Rallentando molto $\text{♩} = 50$ $\text{♩} = 40$ $\text{♩} = 30$ $\text{♩} = 20$ etc.

(b) $\text{♩} = 60$ Accelerando molto $\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 180$ $\text{♩} = 240$ etc.

The notation shows a sequence of musical phrases. Part (a) starts in 2/4 time with a tempo of 60, then gradually slows down to 50, 40, 30, and 20. The notes are marked with accents (>) and some are grouped with beams. Part (b) starts in 2/4 time with a tempo of 60, then gradually speeds up to 120, 180, and 240. The notes are marked with accents (>) and some are grouped with beams. The final phrase in (b) shows a change in time signature to 8/4.

Ejemplo 14. Efecto de modificación en los recursos

En (b), el acelerando obliga a los pulsos métricos acentuados a recurrir con tanta frecuencia que la acentuación se vuelve imposible. Esto tiene como resultado una tendencia a omitir acentos y a acentuar cada cuatro pulsos métricos en lugar de cada dos. Este proceso continúa hasta que sólo se da un acento cada ocho. Del mismo modo, hay una tendencia a fusionar pulsos métricos (como en el último compás, dos negras en una blanca). La conclusión es que el acelerando tiende a disminuir la frecuencia del acento y a aumentar la unidad de proporción.

En (a) del ejemplo 15 la eliminación del acento en los compases 6 y 8 conduce al establecimiento de un metro de 4/4 y a una sensación gradual de división proporcional en blancas en lugar de negras, conduciendo finalmente a un compás de 8/4. La conclusión es que la disminución de la frecuencia del acento da la impresión de que el tempo se vuelve más lento y ocasiona grupos proporcionales más grandes aún cuando la velocidad del tono métrico permanezca igual. En (b), al aumentar la frecuencia del acento cambia la proporción en el compás 3 de ocho a cuatro, luego a dos y finalmente a uno. El incremento en la frecuencia del acento da la sensación de incremento en el tempo aún cuando el tono métrico permanezca igual y muestre una fuerte tendencia al rallentando.

Tempo Giusto ♩ = 80

(a) $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{8}{4}$

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)

Tempo Giusto ♩ = 120

(b) $\frac{4}{8}$

Ejemplo 15. Accelerando-rallentando

En (a) del ejemplo 16, la prolongación de la proporción, o fusión de pulsos métricos, provoca una disminución de la frecuencia del acento y da la impresión de que el tempo se ralentiza a pesar de que el pulso métrico del director permanezca igual. En (b), el incremento de la división provoca un aumento en la frecuencia del acento y da la impresión de un accelerando, aunque el pulso métrico del director permanezca igual.

Tempo Giusto ♩ = 60

(a) $\frac{2}{4}$ etc.

(b) $\frac{2}{4}$

3 3 3 3

Ejemplo 16. Prolongación de la proporción y frecuencia del acento.

Así como podemos establecer la consonancia y disonancia dentro de los límites de cada recurso y entre cualquiera de los dos elementos, o los tres, de cada trio (tonal y rítmico), también se pueden establecer relaciones consonantes y disonantes entre cualquier recurso tonal y/o rítmico. Por ejemplo entre la dinámica y el tempo, en la combinación del diminuendo y el stringendo; o entre la altura y el tempo, cuando la altura descende con accelerando. Las relaciones pueden ser aún más complicadas si se conduce en sentido contrario cualquiera de los tres, cuatro, cinco recursos o los seis.

Excepto en algún organum primitivo exclusivamente por terceras, cuartas, quintas y octavas (ej. 17), no tenemos ejemplos de lo que llamaríamos música sin disonancia tonal. Y salvo en el primer orden del contrapunto a dos voces (cf. capítulo 13) tenemos pocos ejemplos de lo que denominaríamos música sin consonancia tonal. Y mucho menos han permanecido puras la consonancia o la disonancia de los recursos restantes ni tampoco las relaciones meramente consonantes o disonantes entre cada uno de ellos.

Cunc - ti - po - tens gen - i - tor De - us

1 5 8 5 1 4 4 4 1

Ejemplo 17. Ejemplos del organum (Oxford history of Music 1:86)

Así pues, la mayor parte de nuestra música está constituida tanto por material consonante como disonante en todos los recursos. Y es precisamente en la interacción de sus relaciones en lo que consiste la música.

V

Escala y Modo

TONO

Escala Tonal

La escala es una herencia cultural a la que nos hemos acostumbrado. La progresión por grados conjuntos de la voz cantada y de algunos instrumentos y la progresión por salto de la serie armónica (que posiblemente sea de origen instrumental en la música), hacen una aportación más o menos equitativa a esta escala. Hay tres consideraciones fundamentales en la escala:

- (1) reduplicación o no del diseño (repetitivo en la función rítmica);
- (2) número de grados;
- (3) entonación de los grados.

(1) La mayoría de las escalas que aquí nos interesan se reduplican a la octava. En el capítulo 11 y en el apéndice 8 se encontrarán ejemplos de escalas que, incluso en nuestro sistema de afinación, se reduplican a otros intervalos diferentes a la octava o que no reduplican la octava hasta dos, tres o más octavas, así como ciertos tipos de escalas que no se reduplican en absoluto.

(2) En las músicas no europeas hay ejemplos de escalas que tienen desde tres hasta diez o más grados por octava. Estamos más o menos familiarizados con algunas de las escalas pentatónicas. Las de seis tonos (entre las que se encuentra la de tonos enteros), las de siete (entre otras, las escalas mayor y menor), y la escala dodecafónica de temperamento igual, completan más o menos la lista de nuestras escalas reconocidas. En

el capítulo 11 y apéndice 8 se hallarán ejemplos de escalas de ocho, nueve y diez grados.

(3) Hay dos tipos principales de entonación: justa y temperada. Por lo general, se considera que la entonación justa es aquella en la que las consonancias y disonancias más utilizadas aparecen en sus ratios numéricas más simples. Si de momento nos limitamos a la música europea, las ratios numéricas para los modos mayor y menor pueden fijarse como muestra el ejemplo 18. Hay dos tonos enteros diatónicos: uno mayor, 8:9 y otro más pequeño, 9:10. Un semitono diatónico es 15:16. Las ratios 24:25 y 128:135 ofrecen un semitono cromático mayor y menor respectivamente. Para obtener una gama en la que sea posible modular a través de las escalas mayor y menor en la entonación justa, deberemos tener entre 42 a 108 grados por octava.

MAYOR								MENOR							
24	27	30	32	36	40	45	48	1/24	1/27	1/30	1/32	1/36	1/40	1/45	1/48

Ejemplo 18. Ratios numéricas, modos mayor y menor, en la música europea

El uso de los instrumentos de teclado, en particular, ha fomentado varios sistemas de temperamento que han permitido utilizar un número menor de tonos en lugar de este número tan grande. Musicalmente esto es posible debido a un ajuste peculiar que hace el oído musical (que Rameau denominó *double emploi*), en virtud del cual puede utilizarse un solo tono en lugar de varios otros. De esta manera, en el pianoforte, la primera y cuarta teclas por debajo del Do central pueden usarse como una segunda aumentada (La *b*-Si natural, en la tonalidad de Do menor); como una tercera menor (Sol #- Si en La menor); como una tercera menor (La *b*-Do *b* en La bemol menor); y también en otras relaciones más complicadas. Aunque en realidad estas dos teclas producen repetidamente el mismo intervalo y aunque los dos tonos no representan correctamente ninguno de los tonos mencionados, para el oído (que es el que realiza la rectificación) estos intervalos suenan de diversas maneras según el contexto.

En el transcurso del desarrollo del estilo romántico en una práctica más y más florida, se ha perdido de vista la original *raison d'être* de la escala temperada de doce sonidos y ha llegado a aceptarse como una escala independiente por derecho propio. Los últimos treinta años de composición han sido testigos de la desaparición gradual de todas las elaboradas relaciones que en su día la sustentaron y nada queda ahora de las antiguas 42 a 108 sutiles diferencias de entonación y de sus miles y variadas relaciones excepto simplemente los pocos doce tonos, todos los semitonos iguales, todas las terceras mayores o menores iguales entre sí y todos los intervalos, excepto la octava, la quinta y la cuarta, sensiblemente desafinados.

Los intentos por compensar las muy obvias deficiencias de la escala dodecafónica se pueden clasificar en tres clases principales:

- (1) la formación de nuevos sistemas radicalmente diferentes,³⁶
- (2) más divisiones de la dodecafónica;
- (3) la entonación justa del antiguo sistema tonal o de una modificación del antiguo sistema tonal.

La formación y adopción de cualquiera de ellos debe ser necesariamente un proceso lento. En este momento estamos completamente arraigados en la escala dodecafónica y parece que la práctica musical se mueve muy lentamente en lo que se refiere a modificar o cambiar un elemento tan fundamental como es la escala. Respecto a (1) diremos que cualquiera que sea la naturaleza del nuevo sistema, debería ser una evolución orgánica del antiguo para que la música escrita en el antiguo pudiera interpretarse con un efecto realmente bueno (o mejor) en el nuevo. Respecto a (2) debe admitirse que la escala dodecafónica ya es lo suficientemente irracional y poco musical, así que más divisiones de ella en cuartos de tono, sextos, octavos y dieciseisavos es un paso en la dirección opuesta, aunque como recurso provisional para establecer un puente hacia un nuevo sistema no debe descartarse demasiado. Posiblemente puedan combinarse la primera y la tercera alternativas.

³⁶ J. Yasser, "The Future of Tonality", *Modern Music* 8, no. 1 (Nov.-Dec. 1930), suplemento especial.

Por el momento, si admitimos un sostenido y un bemol para cada uno de los grados: La, Si, Do, Re, Mi, Fa y Sol, y suprimimos los dobles sostenidos y dobles bemoles, podemos considerar la escala resultante de veintidós tonos, en una octava, de dos maneras:

- (1) mediante equivalencia enarmónica (especialmente en tempos rápidos o moderadamente rápidos donde no se espera una gran exactitud en la entonación), como una escala dodecafónica habitual;
- (2) mediante una tentativa de distinción entre el sostenido de un tono y el bemol del tono superior (especialmente en tempos lentos donde los refinamientos en la entonación son prácticos y efectivos), como un paso hacia un nuevo sistema. De esta manera podemos aproximarnos bien a una sensibilidad hacia la entonación justa o hacia una línea melódica más expresiva que participe de una entonación particularmente musico-técnica. (cf. capítulo 16).

El principal problema musicológico implicado en la afinación y entonación es la cuestión de qué es más importante,

- (1) las consideraciones acústicas; o
- (2) las consideraciones de práctica musical.

El físico puede determinar con exactitud cuándo una tercera mayor lo es o no, si el desiderátum es puro (4:5), pitagórico o temperado y hasta que punto lo son. Ya hemos hablado del hecho que muchos de nuestros mejores violinistas tocan normalmente la tercera mayor más grande que el intervalo temperado, mientras que la tercera justa (4:5) es más pequeña. ¿Y por qué prefieren generalmente tocar el sostenido de un tono más bajo más agudo que el bemol del siguiente tono superior, cuando según la entonación justa el sostenido del tono más grave es sensiblemente más bajo que el bemol del tono superior? Parece que la respuesta obvia sería que existen algunas discrepancias en la actitud básica del pensamiento melódico y acórdico que nosotros no entendemos.

Intervalo Tonal

Si los intervalos tienen su origen en las escalas o son las escalas las que provienen de los intervalos es una pregunta para la metafísica. Pero la naturaleza de sus relaciones es un asunto de primordial importancia para los músicos. Como hemos visto, la *teoría* armónica ortodoxa no ha hecho distinción entre las relaciones melódicas y acórdicas de los intervalos, sin embargo, la *práctica* musical sí la ha hecho siempre, y la práctica musical de los próximos diez años puede consolidarse mediante una diferenciación teórica de este tipo más formal.

Los simples nombres numéricos de los intervalos (terceras, cuartas, quintas, etc.) son meramente cuestiones de la escala. La distinción entre las diferentes clases de terceras, sextas, segundas, etc. es una cuestión del modo. Una elaboración aún mayor del intervalo (aumentación y disminución) es un asunto en parte del modo y en parte de la tonalidad.

Modalidad Tonal

En las diversas músicas europeas y no europeas hay una variedad de modos prácticamente innumerable. Existe una considerable confusión respecto a la distinción entre escala y modo. Aún sin pretender clarificarlo completamente, al menos podemos ir hasta el punto de señalar que una misma escala puede considerarse, por medio de diferencias en la organización interna, como el material a partir del cual se pueden construir varios modos. Así, nuestra escala de Do en el modo mayor puede tratarse para que dé La menor y una lista completa posible de modos eclesiásticos que abarca hasta catorce, dependiendo del grado de libertad permitido en la afinación.

La escala se refiere simplemente a la secuencia de un conjunto de grados de altura con una clase de entonación o temperamento *lo suficientemente* definido. El modo se refiere al tratamiento musical de estos grados en base a la significación de ciertas relaciones melódicas entre ellos, especialmente a un grado determinado que es considerado como un centro o tono final y al que se llega y del que se sale mediante

ciertos centros subordinados llamados dominantes, participantes,³⁷ mediantes y sensibles. En líneas generales, “escala” indica una recopilación de un cierto tipo de materias primas (o materiales físicos) para el uso musical; “modo” se refiere a un complejo funcional en particular dentro de esta recopilación, de una naturaleza puramente musical (materiales manipulados).

La distinción entre los modos auténticos y plagales es importante incluso en este momento. El modo mayor ortodoxo es auténtico: su final o tónica tiene lugar al principio y al final de la escala. Nuestro modo menor es plagal: su tónica o final se encuentra en la mitad de la escala. (Cf. ejemplo 18, en el que Do es la final de una escala cuyo orden acústico es de Sol a Sol).

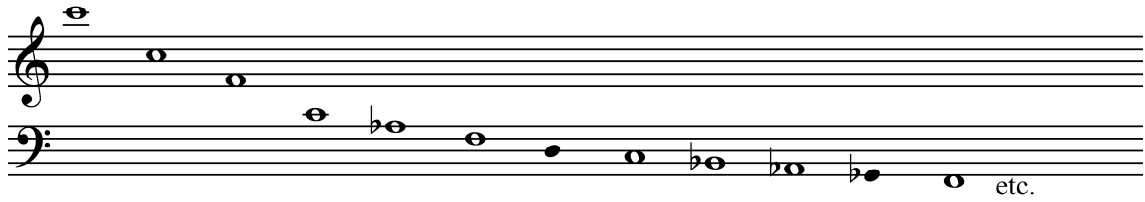
Las relaciones internas de una escala por las que se establece un modo son las mismas que las que constituyen la inflexión de los seis recursos tratados en el capítulo anterior. La tónica o final representa la suspensión; la progresión de la dominante, la tensión; la subdominante, la relajación.

Las anteriores conclusiones de naturaleza puramente musical se apoyan en la investigación acústica sobre la naturaleza de un cuerpo sonoro, sobre la resonancia y sobre la sensación³⁸ del tono. Los antiguos griegos sabían que si un cuerpo sonoro se dividía en mitades, tercios, cuartos, quintos, etc., podía producir una serie de tonos que mantenían relaciones interválicas constantes entre sí. Esta serie puede representarse en nuestra notación como en el ejemplo 19. Si, por otro lado, la longitud del cuerpo sonoro se *multiplica* por 2, 3, 4, 5, etc., puede producir la misma serie de sonidos aunque se extienden en dirección contraria (ej. 20).

Estas series, denominadas series armónicas de resonancia superior e inferior respectivamente, son, como ya se ha señalado, formas de las materias primas de la música. Son tipos de acordes y escalas naturales. Sin embargo, muy rara vez se utilizan como escalas musicales a pesar de que éstas normalmente las toman como referencia para determinar la ratio numérica de sus grados. Para el músico es importante saber que

³⁷ No podemos saber con exactitud a qué refiere Seeger con el término “participantes” (“*participants*”) puesto que no vuelve a mencionarlo a lo largo de todo el tratado. (N. del T.)

³⁸ Mantenemos el término original (“*sensation*”) aunque se comprende mejor el concepto si traducimos “percepción” (N. Del T.)



Ejemplo 20. Generación acórdica por resonancia inferior

Ejemplo 21. Modos mayor y menor

RITMO

Escala Rítmica

Al igual que nuestra escala tonal, nuestra práctica rítmica es una herencia cultural a la que nos hemos acostumbrado. La inflexión del tempo, del acento y de la proporción hacen una aportación más o menos equitativa a esta escala. Por la misma razón de que se trata de algo tan amalgamado, una escala rítmica es más difícil de formular que una tonal (que es meramente cuestión de un solo recurso: altura). La “gradación” separada de los tres recursos rítmicos presenta resultados de una naturaleza bastante primitiva. La gradación conjunta de los tres es una tarea tan compleja que la teoría durante los últimos cuatrocientos años prácticamente ha renunciado a intentar resolverla. En el verdadero acto de creación musical, los músicos revelan que su interpretación de esta situación consiste en que ellos piensan en los tres recursos del tono separadamente pero consideran los tres recursos rítmicos como una sola cosa: el ritmo.

Modalidad Rítmica

Al igual que en el sistema tonal, en el rítmico existe gran profusión de formas modales. En la composición se ha utilizado la modalidad rítmica pero no ha sido un punto importante en la teoría musical desde los modos rítmicos de Jean de Garland (Johannes de Garlandia, siglo XIII; ej. 22). Por lo visto el motivo es que la composición ha sido tan difusa⁴¹ siguiendo las directrices de la modalidad rítmica, que la sistematización ha perdido toda esperanza. Los modos rítmicos de Garland pueden ampliarse por medio de las dos formas restantes del pie bisilábico (ej. 23), las cuatro formas trisilábicas restantes (ej. 24) y las dieciséis tetrasilábicas (ej. 25).

Modo I. Troqueo	- U	○	♪		○	♪		etc.		
Modo II. Yambo	U -	♪	○		♪	○		etc.		
Modo III. Dáctilo	- U U	○.	♪	○		○.	♪	○		etc.
Modo IV. Anapesto	U U -	♪	○	○.		♪	○	○.		etc.
Modo V. Moloso	- - -	○.	○.	○.		○.	○.	○.		etc.
Modo VI. Tribraquio	U U U	♪	♪	♪		♪	♪	♪		etc.

Ejemplo 22. Modos rítmicos de Jean de Garland

⁴¹ En el sentido de “poco precisa”. Recordemos que más adelante el autor explicará que la música puede ser de dos tipos: Orgánica y Difusa. (N. del T.)

Pirriquio U U

Espondeo --

Ejemplo 23. Pie bisilábico: las dos formas restantes

Baquio U --

Antibaquío -- U

Anfibraco U - U

Anfímacro - U -

Ejemplo 24. Pie trisilábico: las cuatro formas restantes

U U U U	- U U U
----	U - U U
U - U -	U U - U
- U - U	U U U -
- U U -	U ----
U - - U	- U --
-- U U	-- U -
U U --	---- U

Ejemplo 25. Pie tetrasilábico: dieciséis formas

Los teóricos modernos mencionan ocasionalmente este tipo de organización rítmica pero no es seguro que tenga algún valor musical práctico aparte de la aplicación de la poesía a la música, en cuyo caso resulta esencial una exhaustiva comprensión del metro poético. De hecho, la teoría parece correlacionarse más fácilmente con el metro doble. Garland, sin embargo, lo aplicó en el metro triple. La música moderna, haciendo uso tanto del metro doble como del triple equitativamente, debe tener un sistema que permita por lo menos tres grados diferentes de acentuación (cf. capítulo 4). Entre los compositores de la música sumamente orgánica, la modalidad rítmica consiste en (1)

variar un diseño métrico dentro de sí mismo y (2) transferirlo a otros diseños mediante un proceso de “crecimiento” gradual que podemos llamar “modulación rítmica” (ej. 26).

The image displays three staves of musical notation in G major. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. It contains a melody with dynamic markings 'f' and 'p'. The second staff continues the melody and includes a section marked 'Vivace' with a 6/8 time signature. The third staff shows a continuation of the melody with a 'etc.' marking at the end.

Ejemplo 26. “Modulación rítmica”: Beethoven, Sinfonía nº 7.

El tema de la modalidad rítmica se explicará con mayor detalle en los capítulos 6-8. En general, hasta hoy el modo rítmico se ha tratado teniendo más en cuenta la refinada elaboración del detalle que el vasto contorno de efecto general. La tendencia ha sido establecer un diseño métrico para la frase y, tras haberlo repetido unas cuantas veces, apartarse de él para dar la sensación de sorpresa o contraste. El uso excesivo de este recurso ha llevado a un aborrecimiento tal de esta sensación que en muchas composiciones modernas, una vez presentado un diseño métrico, o permanece más o menos igual desde el principio hasta el fin (como ocurre a veces en Strawinsky) o casi nunca vuelve a repetirse (como es frecuente en Schoenberg).

Así como en la escala tonal los modos pueden interpretarse a partir de cualquier altura, también en la práctica rítmica los modos rítmicos se pueden tomar a cualquier velocidad. Desde un punto de vista tonal podemos modular de un modo a otro y saltar de un centro tonal (*pitch centre*)⁴² a otro. Rítmicamente modulamos de un modo a otro y, o bien saltamos o nos deslizamos desde una velocidad a otra. Este salto, sin embargo, es mucho más violento que en la modulación tonal.

⁴² Para aclaraciones sobre este concepto véase “Notas del traductor”

Las relaciones internas de la práctica rítmica por las que se establece el modo son las mismas que las que constituyen la inflexión de los seis recursos tratados en el capítulo anterior. La repetición del grupo de pulsos métricos representa la suspensión; la tensión está representada por su división; la relajación, por su aumentación.

Intervalo Rítmico

En el ejemplo 27 puede observarse la equivalencia entre el intervalo tonal y rítmico.

TONAL	RITMICO	
	Melódico	Acórdico
UNISONO 1 : 1	$\frac{2}{4}$ = UNISONO (1 : 1)	$\frac{1}{4}$ $\frac{1}{1}$
OCTAVA 1 : 2	$\frac{2}{4}$ = OCTAVA (1 : 2)	$\frac{1}{4}$ $\frac{2}{1}$
	$\frac{2}{4}$ = 5ª JUSTA (2 : 3)	$\frac{1}{4}$ $\frac{3}{2}$
	$\frac{2}{4}$ = 4ª JUSTA (3 : 4)	$\frac{1}{4}$ $\frac{4}{3}$
	$\frac{2}{4}$ = 3ª MAYOR (4 : 5)	$\frac{1}{4}$ $\frac{5}{4}$

Ejemplo 27. Equivalencia entre el intervalo tonal y rítmico.

Modo Rítmico

Aunque hay una inmensa cantidad de diseños métricos como los anteriores, no existe una base para tratarlos de tal manera que den esa impresión de contención, de economía de recursos y de centralidad tan esencial al concepto de modalidad. Para tal

base se propone el esquema que se esboza en el ejemplo 28. Se establece un paralelismo exacto entre la intensificación de la serie armónica tonal de resonancia superior y la intensificación rítmica, donde C = C (compás igual a compás). La relajación de la serie armónica tonal de resonancia inferior nos da un paralelismo exacto en la relajación rítmica, donde N = N (nota igual a nota). Por tanto, aquí tenemos dos *series armónicas rítmicas*; formas inherentes a la materia prima rítmica de la música, del mismo modo que las series armónicas tonales son formas inherentes a la materia prima tonal. Utilizadas de forma musical, es decir, como formas de los materiales manipulados, tendrían que afectar a la modalidad rítmica de la misma manera que la serie tonal lo hace sobre la modalidad tonal. No obstante, tendríamos que hacer muy cuidadosamente un escrutinio de la situación poniendo la vista en la operación de las hipótesis de los complementos rítmico-tonales. Hasta ahora parece que estamos en un terreno bastante seguro. Avanzando un paso más, propondríamos que ya que los modos tonales convencionales mayor y menor pueden denominarse modos armónicos, podríamos referirnos a estas formas rítmicas básicas como armónicas. Es cierto que el modo tonal mayor posee una cualidad de tensión cuando se coteja con el menor que, en comparación, tiene una cualidad de relajación. Asimismo, cualquier estructura musical que al principio contiene notas del valor del pulso métrico y después divisiones de él, aunque ninguna tan larga como él (como el segundo tema del último movimiento de la sinfonía en Do mayor de Schubert; ej. 29), daría la impresión de ser del modo (a) del ejemplo 28; mientras que cualquier estructura que muestre lo contrario (notas cortas seguidas por largas pero ninguna más corta), como en el tema principal del movimiento lento de la sinfonía en Re mayor de Beethoven, daría la impresión de ser del modo (b) (ej. 30). Uno siente la tentación de preguntar de cuántos intervalos rítmicos, en secuencia o sonando simultáneamente, puede estar constituido un modo. Desde un punto de vista tonal, admitimos que el modo se establece de forma definitiva sólo cuando tanto la tónica como (posiblemente) la dominante se hayan escuchado (o estén claramente implícitas en otros grados de la escala) en conexión con la tercera. Rítmicamente, quizás podamos admitir el modo en base únicamente a dos intervalos, como por ejemplo, en los estudios en La bemol y Fa menor de Chopin (3/2 y 3/4 respectivamente), dada la repetición que, por supuesto, resulta tan esencial en el modo rítmico como en el tonal. El Chopin aquí citado es, sin embargo, un ejemplo de homofonía rítmica. En el capítulo 17 se encontrarán ejemplos de contrapunto rítmico-modal.

Ejemplo 28. Modo rítmico: base propuesta para el tratamiento de los diseños métricos

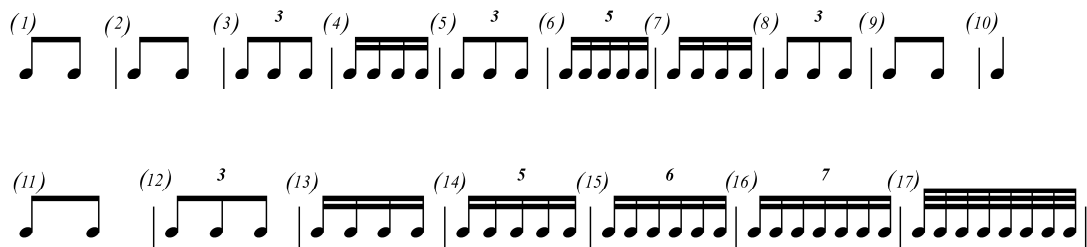
Ejemplo 29. Modo armónico rítmico: Schubert, Sinfonía en Do mayor, último movimiento

Ejemplo 30. Modo armónico rítmico: Beethoven, Sinfonía nº 2, segundo movimiento.

Las tres consideraciones fundamentales en la escala tonal que se han examinado en el primer párrafo de este capítulo forman una interesante base para la crítica de la práctica rítmica:

- (1) reduplicación a la octava (u otro intervalo) = repetición del diseño métrico;
- (2) número de grados en la octava (o intervalo que se reduplica) = número de grados diferentes de duración;
- (3) afinación de la escala = sistema proporcional.

(1) Hasta ahora, la práctica musical se ha confiado principalmente en el diseño métrico fijo sobre el cual se colocaba un diseño rítmico más o menos libre. Esto confiere a la mayor parte de la música de los últimos siglos una uniformidad o monotonía rítmica equivalente a la uniformidad o monotonía de algunos de los cantos gregorianos antiguos, en los que el predominio de un tono (el tono de recitado) sólo se ve mitigado por los demás en contadas ocasiones. Parece probable que la danza (con su énfasis en el paso y en el salto) haya alentado esta práctica rítmica por encima de un tipo de movimiento más sinuoso como el que se ilustra en el ejemplo 31.



Ejemplo 31. Una secuencia rítmica: un tipo de movimiento sinuoso

Incluso cuando una secuencia rítmica como la anterior se marca sin la más mínima implicación tonal, hay una clara sensación de ascenso entre los compases 1 y 4, un ligero descenso en el compás 5, un pequeño salto en el 6 y una caída hasta el 10; le sigue, a lo largo del compás 11 al 17, un efecto muy semejante al de una escala. Al asociarlo con el *accelerando*, *rallentando* y *rubato*, se puede experimentar un efecto comparable al más sublime portamento y vibrato de la ejecución tonal utilizado por los mejores cantantes y violinistas.

(2) El análisis de cualquier sinfonía o movimiento sinfónico a gran escala típico en la composición del último siglo muestra un uso continuado de alrededor de siete octavas del material tonal (aproximadamente ochenta y cuatro tonos). El número de grados de duración diferentes es normalmente muy inferior. Por ejemplo, el primer movimiento de la segunda sinfonía de Brahms utiliza aproximadamente ochenta tonos de la escala temperada; el número total de grados de duración es veintiocho. Doce de ellos se pueden considerar simples variantes de notación de otros sin relevancia rítmica propia y

los últimos tres sólo se utilizan ocasionalmente para un efecto especial. Esto nos deja treinta grados en el ritmo frente a ochenta (aproximadamente) en el tono.

Ejemplo 32. Grados rítmicos en el primer movimiento de la sinfonía en Re mayor de Brahms: un ejemplo de modalidad rítmica

Ejemplo 33. Armonía rítmica y diseños, acento y fraseo métricos.

(3) Los grados rítmicos de esta composición en concreto pueden expresarse en semicorcheas como en el ejemplo 32, alrededor de $\text{♩} = 600$. La escala aquí representada apunta a una organización muy asimétrica y a una modalidad rítmica primitiva. Los grados se amontonan densamente en un sitio, y en otro están espaciados de manera más bien inconexa. Con la excepción del segundo grado ($\text{♩}^3 = 1\frac{1}{3}$), la serie completa es “Nota igual a Nota”, del orden ilustrado en el ejemplo 28. Una transferencia

experimental de estas ratios a la serie armónica tonal pronto muestra una escala rítmica mucho menos desarrollada que la tonal (ejemplo 33). Una catalogación similar de los diseños, del acento y del fraseo métricos (ligaduras, puntillos, silencios, etc.) muestra, por el contrario, una organización rítmica comparable a la tonal. Sin embargo, estos asuntos atañen más a la armonía que a la escala o al modo.

VI

Armonía: Tonal y Rítmica

El sistema armónico plasmado en la música occidental durante aproximadamente los últimos trescientos años debe distinguirse claramente de su presentación lingüística como una teoría o como un conjunto de reglas para el estudio de la composición. En la práctica real, músicos de gustos, destrezas, nacionalidades y formación diversa han mostrado un notable acuerdo en utilizarla como un sistema completo, unificando las funciones tonal y rítmica mediante el pensamiento musical directo y el sentimiento para la forma musical. Pero en su presentación lingüística ha habido controversia constante y creciente estrechez de miras junto con una frecuente falta de correspondencia con la práctica musical y la ausencia de empatía con el progreso musical.

Para los antiguos griegos la organización del sistema tonal y la del sistema rítmico eran igualmente importantes (el tonal, femenino; el rítmico, masculino). Durante los últimos mil años parece que ha sido fácil hablar del tonal, pero difícil del rítmico. Incluso en la obra de Rameau (1683-1764), uno de los grandes compositores y sin duda el teórico más importante de los últimos tres siglos, el elemento rítmico jugaba un papel destacado. Desde sus días, desafortunadamente, la teoría armónica ha venido interesándose por poco más que los acordes, abandonando prácticamente el elemento rítmico. Hasta hace poco estos acordes por lo menos se estudiaban en conexión con un contexto musical, especialmente en la fórmula “preparación, disonancia y resolución”. Últimamente se ha incorporado a la práctica tal profusión de acordes que la teoría de la armonía ha sido incapaz de abarcarlos. Durante un cierto tiempo se limitó a dar cuenta de su estructura, abandonando el intento de describir sus funciones, pero hoy no puede ni describir su estructura. De hecho, no puede clasificarlos. Hoy por hoy, el estudio e incluso la perspectiva de una teoría armónica unificada en la música es, pues, imposible.

La aceptación de dos armonías, una tonal y una rítmica, junto con una más amplia comprensión del alcance y del objetivo de cada una, se presenta aquí con la idea de que, mediante un método de presentación uniforme, estas dos podrían integrarse y finalmente fusionarse de nuevo en una sola de manera más eficaz.

ARMONÍA TONAL

Una teoría de la armonía tonal debería presentar leyes o al menos hipótesis de trabajo para la explicación del pasado y la predicción de la evolución futura además de reglas para el control de lo siguiente:

- (1) clasificación de los intervalos como consonantes y disonantes;
- (2) el proceso de transformación de los intervalos disonantes en consonantes;
- (3) entonación y temperamento;
- (4) formación de escalas;
- (5) generación y construcción de acordes;
- (6) una parte fundamental o bajo;
- (7) inversión de acordes;
- (8) modalidad y cambio de modo;
- (9) tonalidad y cambio de tonalidad;
- (10) progresión melódica;
- (11) progresión contrapuntística;
- (12) forma.⁴³

que no están separados por lo que a la función se refiere, sino que son acumulativos; es decir, tras el primero, cada uno resume o incorpora todos los que lo preceden. Entonces, la tonalidad, como el más alto de estos factores, representa una categoría en cuyos términos pueden re-estudiarse y valorizarse todos los demás.

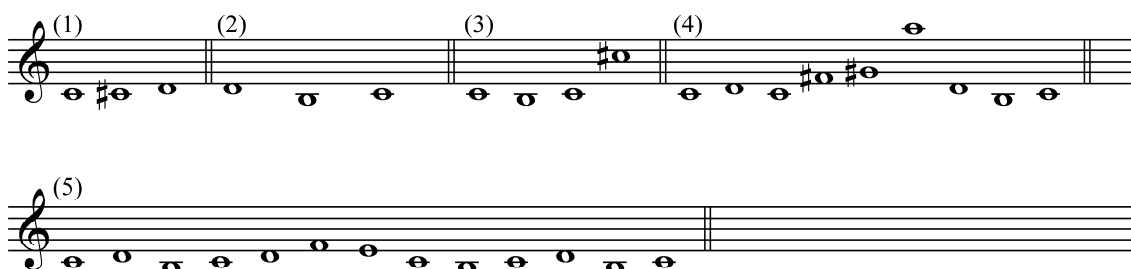
⁴³ El modelo adoptado en el capítulo 4 para el uso en la organización elemental de los demás recursos es una reducción de éste; sus puntos, a excepción del (1) y (2) (gama e inflexión), serán el objetivo al que apuntaremos aquí.

Tonalidad

La tonalidad en su sentido más limitado,⁴⁴ o *centralidad tonal*, se refiere al predominio relativo de un centro tonal (*pitch center*)⁴⁵ en una escala o modo. (En el capítulo 12 se hablará de un centro tonal (*pitch center*) de la *gama*, no reduplicado en la octava como sí los están los centros tonales (*pitch centers*) de las escalas y modos diatónicos convencionales). La tonalidad puede establecerse mediante la más pequeña unidad melódica o puede ser un factor de una naturaleza generalizada que caracterice a una composición extensa en su totalidad. Una composición puede:

- (1) estar sin tonalidad;
 - (2) empezar sin tonalidad y terminar con ella;
 - (3) empezar con tonalidad y terminar sin ella o con otra;
 - (4) empezar con ella, apartarse, regresar a la misma o a otra;
 - (5) mantener la misma tonalidad desde el principio hasta el fin.
- (Por supuesto, son posibles disposiciones más complejas).

En unidades melódicas pequeñas, estos cinco sencillos procedimientos se pueden poner de manifiesto en el modo mayor diatónico convencional como en el ejemplo 34.



Ejemplo 34. Opciones de tonalidad en el modo mayor diatónico convencional

Para utilizar el término en su sentido más amplio, la tonalidad describe la movilidad de un centro tonal (*tonal center*) a lo largo de una composición extensa, regresando al final a su posición original. Esta movilidad depende de hábitos psicológicos y culturales con respecto a lo que es “tonalmente comprensible”, puesto que de otro modo la

⁴⁴ Según el autor, la tonalidad referida a una escala o modo (en su sentido limitado). Ver capítulo III. (N. del T.)

⁴⁵ Para aclaraciones sobre este concepto véase “Notas del traductor”.

movilidad es ininteligible. Brahms es un buen ejemplo de un compositor cuya modulación de la tonalidad es siempre comprensible para aquellos que entienden el estilo romántico; la de Bruckner es un ejemplo de lo contrario. El análisis que se puede hacer de esta distinción a través del lenguaje, es limitado. Es fácil hablar de ello de una forma general pero más difícil tratarlo técnicamente. La tendencia de los últimos treinta años ha sido evitar la tonalidad; el efecto es bueno cuando se hace bien, pero uno puede aburrirse tanto de un exceso de tonalidad como de lo contrario. Es posible que haya llegado el momento en que un compositor pueda emplear un centro tonal (*tonal center*) o no emplearlo, según desee.

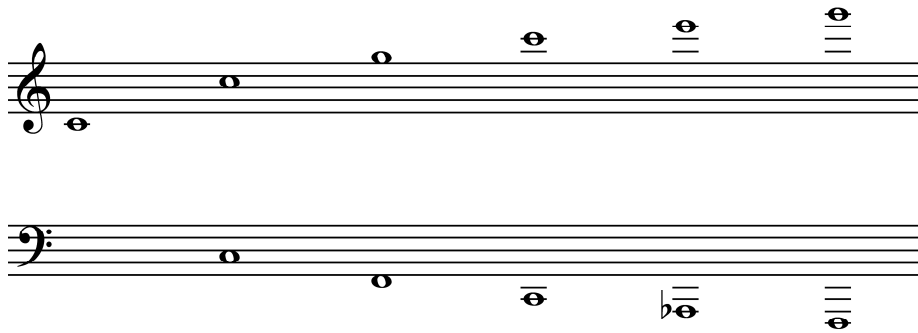
Modalidad

La modalidad y el cambio de modo están estrechamente conectados con la tonalidad y el cambio de tonalidad; pueden suavizar o endurecer el cambio de tonalidad. Pero en este momento la modalidad es incluso más débil que la tonalidad y ambos conceptos han dado paso al concepto esencialmente moderno del *acorde*. Por lo tanto no resulta necesario considerar aquí en detalle las extremadamente sutiles relaciones internas de los dos, más que para señalar que *la generación y construcción de los acordes* está estrechamente relacionada con la situación.

Generación y Construcción de los Acordes

He aquí tres posibles tipos de generación de acordes:

- (1) por resonancia superior (división del cuerpo sonoro, produciendo multiplicación de las vibraciones; ver ej. 19);
- (2) por resonancia inferior (multiplicación del cuerpo sonoro, produciendo división de las vibraciones; ver ej. 20);
- (3) por ambas a la vez (ej. 35).



Ejemplo 35. Generación acórdica por resonancia superior e inferior simultáneas

La (1) produce nuestra triada mayor en sus seis primeros parciales; la (2) nuestra triada menor en sus seis primeros parciales. Una de las cuestiones más interesantes de nuestro sistema acórdico diatónico es que utiliza estos dos tipos de acordes pero los regula para mantener/ una tonalidad del tipo (3); es decir, con una dominante superior y otra inferior situadas de manera equidistante en los lados opuestos de un centro generador: un sistema minuciosamente equilibrado.

Contra la teoría de la generación acórdica basada en las series armónicas, la formación de acordes mediante la superposición de terceras a menudo se ha convertido en algo vital. No cabe duda que las estructuras de algunos acordes, como los de undécima y decimotercera, se explican de forma más plausible bajo esta base. La habitual difusión de esta idea ha dado lugar a la proyección teórica de nuevos sistemas de acordes por segundas, cuartas, quintas, séptimas, novenas, etc. Esto se tratará en el capítulo 16.

Uno de los elementos más confusos en el sistema acórdico de los últimos siglos ha sido la tendencia a considerar más normal la formación ascendente de los acordes que la descendente. Esto es explicable en parte como una tendencia histórica que se remonta a tiempos tan lejanos como los de Aristóteles, quien dice en su Problema Número 19 que el acompañamiento, o *mixis*, está siempre por encima de la melodía. Los escritores de los antiguos organum sin duda consideraron la parte central como la *vox principalis* y añadieron sus contrapuntos a cada lado de ella. Los polifonistas del siglo XIII también mostraron una tendencia a poner la melodía principal en la voz central, pero gradualmente ésta emigró a la voz superior y lo que llamamos fundamentales de las triadas se colocaron en el bajo. Desde ese momento la libertad en la inversión de los

acordes ha conducido a un debilitamiento gradual de la percepción de la fundamental o generador armónico y, por consiguiente, la sensibilidad para apreciar el bajo se ha debilitado. En muchas de las composiciones de los últimos treinta años el bajo casi se aproxima al carácter de obbligato. Esta tendencia apareció primero en Debussy y Richard Strauss, es más acusada en Scriabin y completa en Schoenberg.

Intervalos

Pasar de un salto por encima de estas cimas de densa teoría, permite una reinterpretación de la naturaleza del intervalo tonal. El énfasis habitual en los acordes y en el aspecto vertical de la música ha conducido, por lo general, a una única clasificación de los intervalos en función de su consonancia y disonancia. Seguramente, el intervalo secuencial es igual de importante y, en este momento, mucho más difícil de manejar. Puesto que es fácil construir un bonito laberinto de acordes pero difícil aunarlos mediante un sólido momentum⁴⁶ melódico en las diversas voces.

Con respecto a su tipificación como consonantes o disonantes, los intervalos tonales deben clasificarse por separado.

Consonancia y Disonancia Melódica del Intervalo. La clasificación de la consonancia y la disonancia melódica no puede ser tan precisa, abstracta o científica como la acórdica, porque depende en gran medida de la consonancia y disonancia del modo y la tonalidad. Es decir, con frecuencia un intervalo melódico es consonante o disonante porque su modo o tonalidad invalida o no el modo o tonalidad del intervalo que le precede o que le sigue.

En el siglo XIX podía darse cualquier proceder dentro de los límites tanto del tono como del modo diatónico y ser consonante. Cualquier paso fuera del tono o modo también podría considerarse consonante mientras que fuera claramente modulante o auxiliar. Las progresiones que implicaban dos o más de esos pasos se convirtieron en una parte principal de la práctica ortodoxa a raíz de la obra de Chopin y después, de los

⁴⁶ Para aclaraciones sobre este concepto véase “Notas del traductor”.

post-wagnerianos (ej. 36). Pero la presencia o inferencia de una consonancia en la modalidad o tonalidad subyacente ha sido siempre, hasta la segunda década de este siglo, un prerequisite para su uso. Durante esta década⁴⁷ la vieja tonalidad se ha debilitado hasta tal punto que estos pasos, antes considerados auxiliares, se han convertido en legítimos por propio derecho. Esto nos permite percibir un cúmulo de nuevos tipos de progresión melódica, algunos de los cuales sin duda pueden catalogarse como melódicamente disonantes.



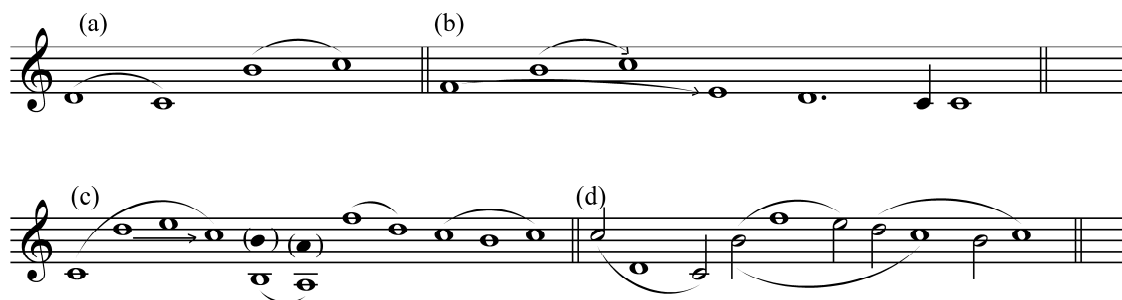
Ejemplo 36. Consonancia en la modalidad o tonalidad

Es más, hasta muy recientemente la melodía, incluso la de género instrumental, se ha mantenido en general dentro de los límites de la octava (una reliquia del estilo vocal). La música moderna ha descubierto la ventaja de los saltos mayores de una octava (e incluso de dos o más octavas) que pueden compensar en gran medida la pobreza manifiesta de la escala dodecafónica.

Las siguientes conclusiones parecen justificadas:

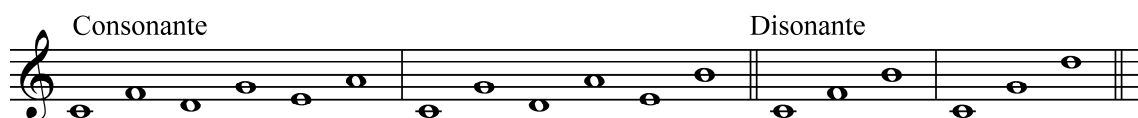
- (1) Todos los intervallos son consonantes cuando están melódicamente “preparados y resueltos” de forma correcta y diatónica. (ej. 37)
- (2) Las segundas son los intervallos más consonantes; puede escribirse un número ilimitado de ellas una tras otra.
- (3) Las terceras, en cualquier cantidad, son consonantes a condición de que no se muevan en la misma dirección más de cuatro o cinco en una línea.

⁴⁷ Puesto que finaliza el tratado en 1929-30, entendemos que se refiere a la década de los 20. (N. Del T.)



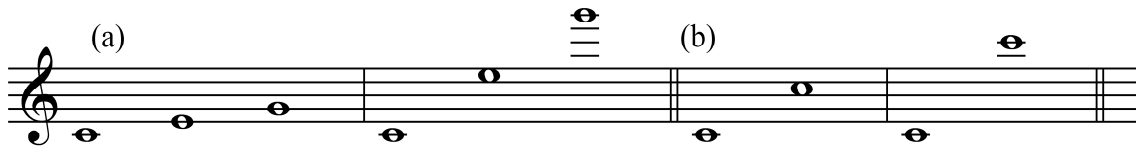
Ejemplo 37. Consonancia de los intervallos diatónicos resultantes de la preparación y resolución melódica

- (4) Las cuartas, quintas y sextas son consonantes en cualquier cantidad, siempre y cuando no vayan en la misma dirección. (ej. 38)



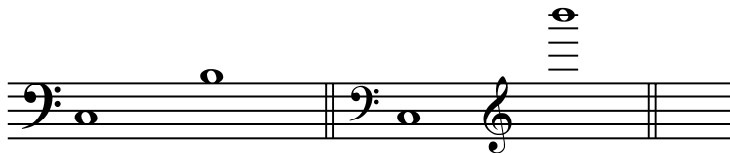
Ejemplo 38. Consonancia de cuartas, quintas y sextas

- (5) El tritono se sitúa a medio camino entre las consonancias y las disonancias melódicas. Es bastante disonante excepto cuando tiene lugar entre los grados VII y IV, o IV y VII de las escalas diatónicas mayor y menor, o entre el II y VI de las escalas menores. Es uno de los intervallos más difíciles de cantar cuando no está resuelto. Cuando la progresión tras el salto de un tritono es en la misma dirección, resulta especialmente disonante. Dos tritonos en sucesión, dibujando la octava, se vuelven bastante consonantes.
- (6) Las séptimas y novenas son consonantes sólo cuando se preparan y resuelven diatónicamente. Son muy disonantes cuando suenan en sucesión lineal.
- (7) Cualquier intervalo es más disonante melódicamente cuando se extiende a través de una o dos octavas (ej. 39).



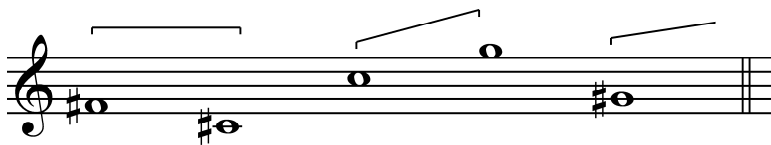
Ejemplo 39. Disonancia melódica de un intervalo

- (8) Más allá de tres octavas, la progresión melódica prácticamente deja de ser realmente melódica para nosotros (ej. 40). Incluso las disonancias suenan como consonancias desafinadas. (En este sentido nuestro oído puede mejorar con práctica).



Ejemplo 40. Progresión melódica poco melódica

- (9) Cualquier intervalo diatónico excepto la octava puede ser disonante si se prepara y se resuelve de forma no diatónica. En el ejemplo 41 la quinta, DO-SOL, es difícil de cantar.



Ejemplo 41. Disonancia de un intervalo diatónico resultante de la preparación y resolución no diatónica

- (10) Los intervallos no diatónicos pueden resultar consonantes mediante la resolución diatónica en un nuevo tono.⁴⁸
- (11) Una serie de intervallos consonantes pueden generar una secuencia disonante (“tonalitosamente”⁴⁹ disonante) (ej. 42).

⁴⁸ Ver aclaraciones del concepto de “tono” (“key”) en las “Notas del traductor”.

⁴⁹ Para aclaraciones sobre este concepto véase “Notas del traductor”.



Ejemplo 42. Secuencia “tonalitosamente” disonante

(12) Todos los intervalos aumentados y disminuidos son melódicamente disonantes.

Consonancia y Disonancia Acórdica del Intervalo. Al sonar acórdica o simultáneamente, las consonancias y disonancias tonales suelen agruparse en cierta manera como sigue:

unisono	1	}	consonancias perfectas
justa	8		
justa	5		
justa	4		

mayor	3	}	consonancias imperfectas
mayor	6		
menor	3		
menor	6		

tritono más consonante acórdica que melódicamente

mayor	2	}	disonancias imperfectas
menor	7		
mayor	9		

menor	2	}	disonancias perfectas
mayor	7		
menor	9		

En teoría todos los intervalos aumentados y disminuidos son disonantes. Esta disonancia, no obstante, depende de la existencia de una tonalidad diatónica realmente sólida en el lugar donde se producen. Cuando esta tonalidad es débil o totalmente ausente (como en tanta música moderna) los que realmente se oyen son los equivalentes enarmónicos, que a menudo son consonancias. Por consiguiente, la mayoría de los intervalos aumentados y disminuidos escritos o interpretados en el sistema dodecafónico son prácticamente consonantes, y es mejor escribirlos de la manera más simple.

ARMONÍA RÍTMICA

Como se ha señalado en los dos capítulos anteriores, los elementos subyacentes de esa parte de nuestra práctica rítmica que podemos catalogar bajo el término de *armonía* son bastante sencillos en sí mismos. Por encima de esta simple base se han superpuesto un fraseo y una forma elaborados y, cabe señalar, relativamente disonantes.

Centralidad Rítmica (equivalente a la tonalidad)

En composición la centralidad rítmica se ha conseguido principalmente mediante la adopción de una indicación de compás al inicio de un movimiento que señala un pulso o ritmo recurrente que por lo general se mantiene a lo largo de toda de la composición. Entonces, ciertos diseños adecuados a esta indicación se sometían a un desarrollo más o menos complicado de tal manera que una elaborada interacción de factores rítmicos se volvía todavía más intrincada debido a su conflicto con el metro básico. La centralidad rítmica, por tanto, se refiere a la preponderancia relativa de una base o diseño métrico dentro de una diversidad de material rítmico que está más o menos rigurosamente relacionada con ella. Como en la tonalidad, esta centralidad puede caracterizar la más pequeña unidad melódica o puede constituir un factor de la más general índole caracterizando una amplia composición de manera global.

Los cinco procedimientos de la tonalidad anteriormente mencionados son posibles tanto para el ritmo como para el tono. Sin embargo, la libertad de movimiento del centro

tonal (*tonal center*) no es equiparable a la del centro rítmico debido, probablemente, a la inferior capacidad de articulación de la escala rítmica. La tendencia de los últimos treinta años se ha decantado por un rechazo del pulso básico; de ahí que la centralidad rítmica se haya evitado, o bien se haya confiado a la pura repetición de un diseño métrico. El efecto de la ausencia de centralidad rítmica es bueno cuando está bien hecho pero uno puede aburrirse tanto de un exceso de centralidad como de lo contrario. Quizás haya llegado el momento en que un compositor pueda emplear centralidad rítmica o no emplearla, según desee, con o sin centralidad tonal. En cada caso se obtiene un efecto diferente y las posibilidades son casi ilimitadas puesto que cualquiera de ellas, o ambas, pueden tratarse de las muchas maneras que se han enumerado anteriormente.

Modalidad Rítmica

Siendo la centralidad rítmica un asunto relativamente simple siempre que no se tomen muchas libertades con ella, la música ha desarrollado, especialmente en la composición sumamente organizada, una praxis de armonía modal rítmica casi tan compleja como su armonía tonal. En el ejemplo 43 por ejemplo, ninguno de los tres diseños rítmicos (modales) toca el pulso básico del metro, con su primer tiempo claramente fuerte. En la imitación canónica, los tiempos fuertes y de valor medio coinciden con el segundo tiempo del compás o con el que es métricamente débil, pero ninguno de ellos coincide con la figura del acompañamiento por segundas. Esta es una clase de armonía rítmica a cuatro partes de complejidad considerable.

The image shows a musical score for three staves in G major. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a fermata over a dotted quarter note. The middle staff (treble clef) contains a continuous eighth-note accompaniment. The bottom staff (bass clef) contains a bass line with a fermata over a dotted quarter note. The score is divided into two measures by a vertical line. The key signature is one sharp (F#).

Ejemplo 43. Armonía modal rítmica: Brahms, Sinfonía en Re mayor

En la letra G de la misma sinfonía de Brahms, el pulso básico se rompe de nuevo de una manera diferente (ej. 44). Strawinsky podría haber escrito estos tres compases de 3/4 como dos de 2/4 más uno de 3/4.⁵⁰ Sin embargo, con esto se perdería el choque con el pulso tan característico de la notación de Brahms (ej. 45). Los dos primeros compases del ejemplo 45 muestran, cada uno, una disonancia básica de 2 contra 3 que se adorna aún más con la división del 2 de los violines en grupos de 3 (ej. 46). Además de este básico 2 contra 3 (entre los violines y el metro), los dos últimos compases muestran un incremento de esta relación entre el acento de las negras ligadas del viento madera y el metro básico (ej. 47). La resultante es una relación 3 a 4 entre los tonos acentuados de las cuerdas y los tonos acentuados de los vientos (ej. 48).

Ejemplo 44. Armonía modal rítmica: Brahms, Sinfonía en Re mayor

Ejemplo 45. Armonía modal rítmica: Brahms, Sinfonía en Re mayor

⁵⁰ Probablemente se trate de un error en la edición puesto que lo que querrá decir es tres compases de 2/4 y uno de 3/4. (N. del T.)

Metro

Ejemplo 46. Armonía modal rítmica: Brahms, Sinfonía en Re mayor

viento madera

metro -

Ejemplo 47. Armonía modal rítmica: Brahms, Sinfonía en Re mayor

viento madera

violines

cuerdas

Ejemplo 48. Armonía modal rítmica: Brahms, Sinfonía en Re mayor

Por supuesto, en la música moderna se pueden encontrar relaciones mucho más complejas que éstas. El principio fundamental implícito está representado en las cinco especies de contrapunto, pero resulta evidente la distancia existente entre las cinco especies y composiciones como las anteriores, y la tendencia ha sido organizar de forma extrema la armonía tonal y dejar la armonía rítmica a la fantasía del compositor.

Se puede contrastar la diferencia entre un tratamiento de la modalidad rítmica y de la armonía rítmica como el de las anteriores citas de Brahms con el tratamiento de material similar en composiciones de tipo más homofónico (ej. 49). En el ejemplo 49 aparece un verdadero acorde rítmico pero existe como una entidad suficientemente independiente. Se puede entrar y salir de ella fácilmente. Y la sugerencia de preparación y resolución rítmica, de progresión rítmica, la fluidez de un ritmo a otro, está ausente.

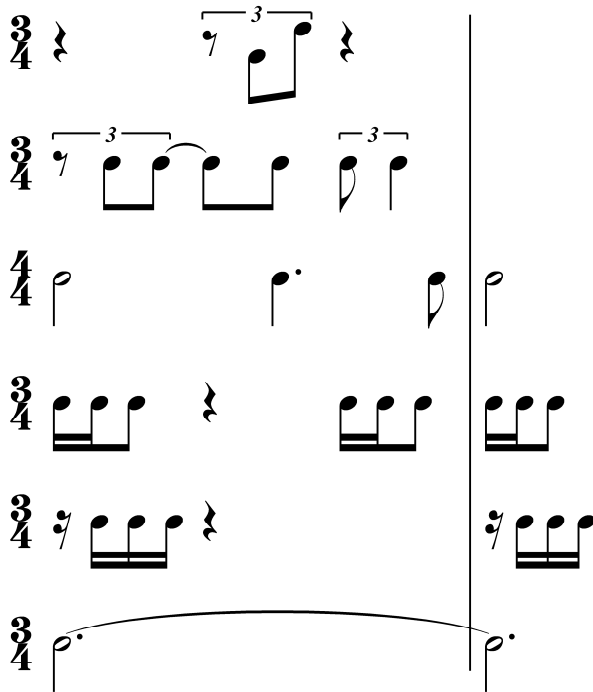
Igualmente en el ejemplo 50. Los ejemplos 51 y 52 utilizan el acorde rítmico, llegando y saliendo de él de manera muy similar a cómo lo haríamos con un acorde tonal.

The image shows six staves of musical notation. A large brace on the left groups the first four staves, with the number '4' written vertically next to it. The first staff contains a sequence of eighth notes with stems pointing up. The second staff contains quarter notes with stems pointing up. The third staff contains two groups of eighth notes, each with a '3' above it and a slur, indicating triplets. The fourth staff contains a whole note with a slur, followed by two half notes with stems pointing up. The fifth staff contains eighth notes with stems pointing up, with two groups of three notes each marked with a '3' below them. The sixth staff contains quarter notes with stems pointing up. To the right of each staff is a slash with a diagonal line through it (⌘). A vertical line is positioned to the right of the sixth staff.

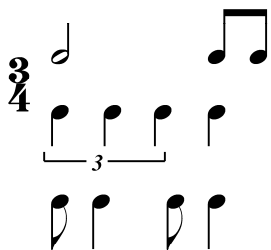
Ejemplo 49. Acordes rítmicos en *La Mer* de Debussy, “Dialogue du vent et de la mer”, c. 63

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in 7/8 time, indicated by a '7' over an '8' and a fermata-like symbol. It contains eighth notes with stems pointing up. The bottom staff is in 3/4 time, indicated by a '3' over a '4'. It contains eighth notes with stems pointing up. There are two groups of eighth notes in the bottom staff, each with a '>' symbol below it, indicating accents. A vertical line is positioned to the right of the second measure of the bottom staff.

Ejemplo 50. Acordes rítmicos en Strawinsky: *Pétrouchka*, cc. 3 y 4



Ejemplo 51. Acordes rítmicos en Schoenberg: op. 16, nº 2, c. 12.







Ejemplo 52. Acordes rítmicos en Scriabin: op. 74, nº 4.

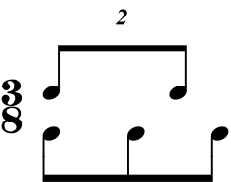
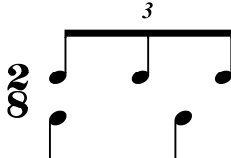
Intervalo Rítmico

La misma clasificación se puede adoptar para los intervalos rítmicos tanto en formación melódica como acórdica. Debido a la habitual falta de rigor en las normas de interpretación, la distinción entre consonancia y disonancia resulta más difícil de realizar en la formación melódica que en la acórdica. Intervalos como los del ejemplo 4 del capítulo 4 (es decir, un pulso métrico contra algún número entero de pulsos métricos) se pueden clasificar como consonantes. En los ejemplos 53 y 54 se muestran

aquellos intervalos con una ratio entre dos números enteros en la que, cuando se simplifica, ninguno de los dos números es 1. En el capítulo 13 se encontrará una clasificación completa de las disonancias rítmicas.

Melódico		
N = N	2+3, "dos más tres"	
	3+2, "tres más dos"	
C = C	2=3, "dos igual a tres"	
	3=2, "tres igual a dos"	

Ejemplo 53. Intervalos rítmicos: disonancias melódicas

$\frac{2}{3}$,	"dos contra tres"	
$\frac{3}{2}$,	"tres contra dos"	

Ejemplo 54. Intervalos rítmicos: disonancias acórdicas

VII

Forma: El Neuma

LA FORMA EN GENERAL

Hay dos maneras de ver la forma musical:

- (1) como una característica inherente al acto de creación musical;
- (2) como un efecto de alguna causa no musical, como pueda ser un argumento, idea, emoción u otro “programa” de orden matemático o filosófico.

Los músicos deben adoptar ambos puntos de vista. El primero implica varios métodos de síntesis; el segundo, de análisis. El primero construye la frase a partir de una pequeña cantidad de material inicial (la frase doble y triple, el periodo, la sección, la parte y el todo). El segundo procede, a partir de un concepto global del todo, a diseñar las partes principales, las secciones, periodos y frases. Obviamente, el punto fuerte del primero reside en su manipulación del detalle y, el del segundo, en el manejo de las unidades mayores. En la composición, en la interpretación y en la escucha reales, estos dos métodos están inextricablemente unidos. De hecho, la *forma* en música *es* en su esencia *la interacción de ambos*. Sólo al hablar de música o al estudiarla se utiliza cada método por separado. Y en tales ocasiones *debemos* usarlos por separado.

LA FRASE

La frase es, por así decirlo, el punto en el que confluyen estos dos métodos. La frase puede estar constituida por una cantidad de material muy pequeña o relativamente grande (entre un compás o dos y diez o doce). La semejanza entre lenguaje y música está implícita en la definición de frase. Cicerón dice que un periodo no debería ser más

largo que dos respiraciones completas.⁵¹ De este modo, algunas autoridades han interpretado la frase en música como una emisión de la respiración, un golpe del arco o un descenso de la muñeca. Una interpretación más liberal sería aquella que denote la *cantidad de material que pueda abarcarse de esta manera, existan o no pausas o subdivisiones*. Por tanto la definición de frase requiere la definición de (1) lo que constituye la cantidad de material más pequeña a partir de la cual puede componerse, (2) los medios por los cuales la más pequeña cantidad de unidades de material están conectadas en la frase de más de una de esas unidades, y (3) los medios por los cuales las frases se combinan para formar la composición en su totalidad.

EL NEUMA

Un tono o pulso métrico individual puede constituir una unidad o datos para la física, psicología, etc. o puede ser la materia de la rapsodia mística pero no es material *musical* (i.e., material manipulado). En un *contexto* dado puede tener relevancia musical pero incluso entonces no puede considerarse como una unidad *independiente* de técnica musical.

Normalmente en la música, todo tono manifiesta ritmo y todo ritmo manifiesta tono. Así pues, podemos hablar de un *tono métrico* (que no debe confundirse con un “tono batido” de la acústica). Un tono métrico individual, no obstante, es un concepto casi tan puramente músico-metafísico como el tono o el pulso métrico individual. Fuera de un contexto musical no puede aceptarse como material musical. En ese contexto, un tono métrico es al mismo tiempo un *tono que acaece en un pulso métrico* y un *pulso métrico producido por un tono*.

De manera similar, dos tonos métricos pueden tener relevancia en un contexto musical pero puede que no se consideren como componentes de una unidad independiente. No pueden dar centralidad tonal o rítmica o desempeñar funciones musicales esenciales como la preparación y resolución, la modulación, el rubato, etc.

⁵¹ Jules Combarieu, *Théorie du rythme dans la composition musicale moderne d'après la doctrine antique, suivie d'un essai sur l'archéologie au XIX siècle et le problème de l'origine des neumes* (Paris: A. Picard, 1897).

Tres tonos métricos, sin embargo, pueden formar unidades independientes capaces de desempeñar todas estas funciones, aunque en miniatura. Cuando hablamos de tres tonos métricos estamos hablando de música articulada. En la música inarticulada, tres tonos métricos constituyen *dos progresiones*.

No se dispone de un término aceptado para designar esta *unidad melódica mínima*, como un módulo, así que quizás tengamos motivos justificados para resucitar el término *neuma*, que fue comúnmente utilizado en la antigüedad para indicar este mismo concepto. Entonces el neuma se escribía como un símbolo estenográfico individual (no muy distinto a los que aparecen en la primera columna de la figura 7) que indicaba al intérprete el progreso tanto tonal como rítmico, pero de tal modo que lo que se enfatizaba era el *avance* más que los *puntos de partida y de llegada*. Los títulos “lineal” y “curvo” no distan mucho de sus viejos equivalentes latinos *scandicus*(/) , *torculus*(∩), etc., y también se pueden adoptar de forma permanente para todas las funciones, aunque originalmente aludían principalmente a la altura y al acento. Hoy en día existe una tendencia a pensar más bien en las materias primas de la música (pulsos métricos, notas, acordes, etc.) antes que en la progresión de las frases y en la continuidad melódica. Esto último es más musical y debe fomentarse mediante el uso de un término que, por su propia naturaleza, lo pone de relieve.

Hay dos clases de prototipos neumáticos básicos:

Binario – dos progresiones o tres tonos métricos;

Ternario – tres progresiones o cuatro tonos métricos.

En la figura 7 se hallará su descripción como inflexiones inarticuladas de las seis funciones melódicas; en el ejemplo 55, más abajo, como inflexiones articuladas, sólo de la altura y la proporción. Cada función da dos pares de opuestos para los neumas binarios y cuatro pares de opuestos para los ternarios. Estas “parejas de opuestos” son una manera oportuna de enumerar una característica básica del prototipo neumático que podemos denominar “conversión”. Consiste en el hecho de que cualquiera de estas formas puede “modificarse” de tres maneras mediante una fórmula exacta, aportando de este modo cuatro *versiones* a cada una de ellas.

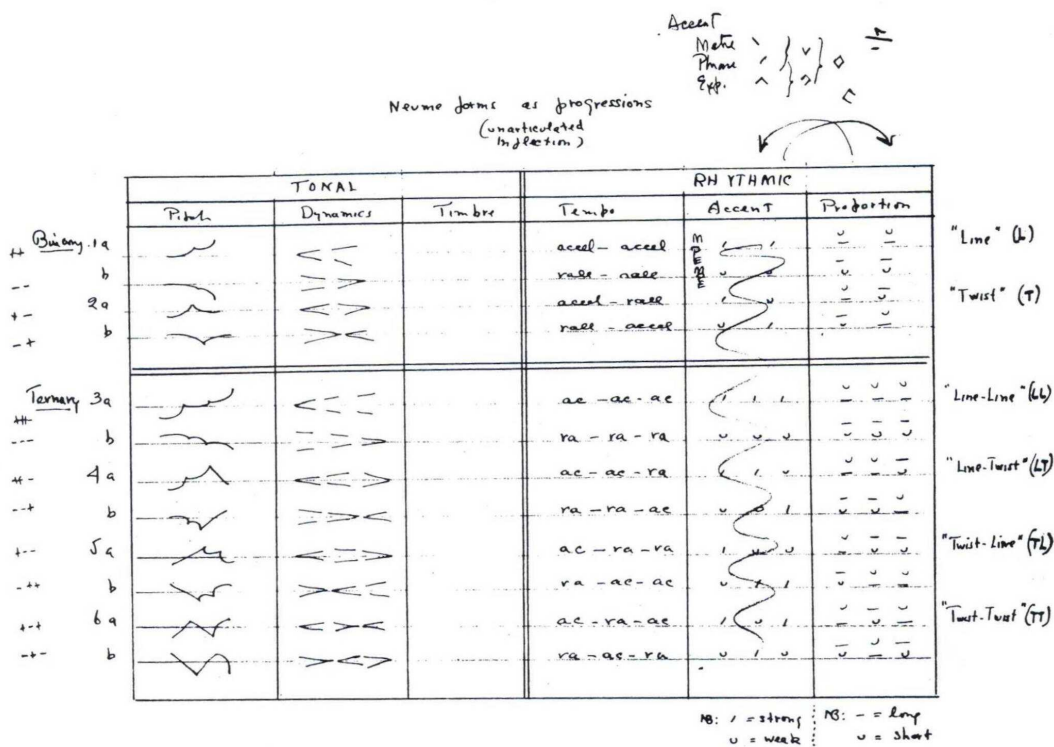


Figura 7. Los prototipos neumáticos como progresiones (inflexión inarticulada)

LAS CUATRO VERSIONES DE UN NEUMA

Debe sobreentenderse que cada prototipo neumático puede sufrir esta conversión exacta sin cambiar su identidad esencial y lógica. Esto es válido para las seis funciones, aunque la conversión, como práctica reconocida en la composición, se ha utilizado principalmente sólo en la función altura y pocas veces en el tempo y la proporción. En este momento, en que el desarrollo rítmico está en una fase mucho más rudimentaria que el tonal, las conversiones rítmicas parecen casi tan confusas al oído acústico como al ojo especializado en la partitura. Todavía lo son más las conversiones de la dinámica y del timbre. Se puede seguir la proporción simple, pero el mecanismo resulta útil principalmente en conexión con la altura. No obstante, para todas las funciones el modelo es el siguiente:

- (1) Cualquier neuma
- (2) Su Contrario

(3) Su Retrógrado (“Cangrejo”)

(4) Su Retrógrado Contrario (“Cangrejo” Contrario) o, lo que es lo mismo, su Contrario Retrógrado.⁵²

Por ejemplo: Neuma (1a) Contrario (1b) Retrógrado Retrógrado contrario

Las cuatro versiones de los neumas que son todos “lineales”, todos “curvos” o simétricos (como en las formas de cuatro progresiones LCL y CLC) pueden representarse mediante dos diagramas, como en la figura 7, nos. 1a y 1b, 2a y 2b, 3a y 3b, y 6a y 6b. De este modo 1b es a la vez contrario y retrógrado de 1a y es su propio retrógrado contrario, mientras que 1a mantiene las mismas relaciones respecto de 1b.

Los neumas mixtos que son asimétricos tienen que representarse mediante cuatro diagramas. De este modo, 4a, 4b, 5a y 5b son respectivamente contrarios, retrógrados y retrógrados contrarios entre sí y aunque en realidad constituyen una única forma básica, por razones musicales es necesario y conveniente considerarlos como dos formas.

Estas seis formas básicas son el material del que debe derivarse cualquier lógica musical. En la figura 7 están ordenados de manera que si leemos horizontalmente de izquierda a derecha, las inflexiones son consonantes entre sí. De este modo, la combinación simultánea de la altura 1a con la dinámica 1b y el acento 2a, etc., sería disonante. Se trata de ver cuántas progresiones pueden considerarse como un solo neuma. Unidades de cuatro, cinco, seis e incluso más progresiones pueden considerarse provechosas. Hay ocho formas de cuatro progresiones, dieciséis de cinco progresiones, etc. Sin embargo, estos neumas más grandes tienden a fragmentarse en los prototipos más elementales binario y ternario, como en el ejemplo 55. Se apreciará que la inflexión extrema de cualquier recurso tiene esta tendencia. Es decir, los saltos grandes en la altura, los cambios rápidos o repentinos de la dinámica o del timbre, el tempo muy lento o muy rápido, los acentos fuertes o una gran disparidad en la proporción, no sólo

⁵² Es preferible el término *contrario* al de *inversión* debido a la frecuente falta de precisión en el uso del último. Se considera más apropiado aplicar el término *inversión* a la transposición de una línea en relación a otra como en el Contrapunto Doble o Invertible.

Puede que también sea necesario señalar que en algunas de las modificaciones libres de los prototipos neumáticos, como en su conversión dentro de un “modo eclesiástico”, el retrógrado contrario y el contrario retrógrado no son lo mismo.

romperá las unidades de la función que se haya inflexionado de esa manera sino que reaccionará de manera simpatética sobre la integridad de las otras unidades funcionales.

SCANDICUS

1. Lineal

a. arriba - arriba

b. abajo - abajo

TORCULUS

2. Curvo

a. arriba - abajo

b. abajo - arriba

3. Línea - Línea

a. arriba - arriba - arriba

b. abajo - abajo - abajo

4. Línea - Curva

a. arriba - arriba - abajo

b. abajo - abajo - arriba

5. Curva - Línea

a. arriba - abajo - abajo

b. abajo - arriba - arriba

6. Curva - Curva

a. arriba - abajo - arriba

b. abajo - arriba - abajo

Ejemplo 55. Variantes de los prototipos neumáticos en sus inflexión altura articulada

INFLEXIÓN ARTICULADA DEL NEUMA: LA ALTURA

En épocas pasadas de nuestro arte, los prototipos neumáticos se han comprendido con más facilidad en su inflexión altura articulada. Más abajo se dan algunas de las variantes más simples. Las posiciones cerradas, para que quede meridianamente claro, son más consonantes pero no más esenciales que las abiertas (ej. 55).

Se observará que por una cuestión de pura forma, cada miembro de los seis pares de neumas básicos mantiene todas estas relaciones con su miembro acompañante. Esto es cierto para los cuatro miembros de los pares cuarto y quinto (ver figura 7, nos. 4a, 4b, 5a, 5b). Luego constituyen una única forma verdadera; sin embargo es conveniente desde un punto de vista musical tratarlas como dos.

El anterior modelo de las versiones del neuma sólo está completo en teoría. La manera de formar los contrarios rítmicos permanece sin solución. Por lo general resulta bastante simple calcular los retrógrados rítmicos aunque, excepto en neumas tan simples como el del ejemplo 56, son muy difíciles de reconocer *en la audición*.

El contrario tonal es el más fácil de reconocer, siempre y cuando no implique ningún cambio rítmico. El retrógrado de dicho neuma resulta bastante fácil de captar. Se trata de ver qué hacer con la situación rítmica para que proporcionemos tanto el retrógrado rítmico como el original rítmico, por una parte porque en eso es en lo que se parece al contrario y por la otra porque empieza y termina con el mismo tono (ej. 57). Pero el retrógrado tonal de un neuma complejo, incluso sin conversión rítmica, es muy difícil (ej. 58).



Ejemplo 56. Contrario tonal en las versiones del neuma

Retrógrado Tonal y Rítmico	Sólo Retrogrado Tonal
----------------------------	-----------------------

Ejemplo 57. Retrógrado rítmico-tonal y retrógrado tonal

Ejemplo 58. Retrógrado tonal de un neuma complejo

Los contrarios de los retrógrados son, con escasa diferencia, los que están más lejos del original y, por consiguiente, son los menos fáciles de comprender para el oído. Nuestra habilidad para comprender las relaciones de las cuatro versiones de un neuma puede, sin duda, mejorarse. Aunque no se *entiendan*, pueden tener un efecto en la música que el oyente *asimile* y catalogue de alguna manera más general. Habitualmente el límite práctico son seis o siete progresiones. El tempo y el acento lo deciden. En tempos lentos la acentuación no se puede aplazar más allá de siete u ocho tonos métricos. En tempos rápidos, ocasionalmente se pueden diferenciar neumas hasta de doce tonos métricos.

MODIFICACIÓN DEL NEUMA

Modificación Tonal

Las cuatro versiones que anteriormente se han dado del prototipo neumático básico son *exactas*. Se pueden hacer versiones modificadas de varias maneras diferentes, siendo una de las más interesantes la *Progresión por Complemento*. Ésta se puede hacer por *movimiento directo* o *contrario*, por *aumentación* y por *disminución*. La más simple y en este momento la más útil, es el *Complemento de Octava*, cuya operación consiste

en una sustitución del complemento de octava de cada progresión como ocurre (ej. 59).⁵³ Debería advertirse que el proceso produce sólo cuatro versiones en total (el movimiento contrario del original es lo mismo que el movimiento directo del contrario, y viceversa). La modificación del neuma también puede hacerse mediante progresión de otros complementos que no sean la octava (ej. 60). Las versiones de un neuma también se pueden modificar tomando los tonos disponibles de una escala o modo en lugar de las progresiones exactas. El retrógrado contrario sería entonces el que se muestra en el ejemplo 61. La modificación también puede realizarse mediante intervalos añadidos (ej. 62). Éste es un método arbitrario pero, a menudo, útil. Se observará que la aumentación o disminución siempre se realiza en la misma dirección de la progresión original o en la opuesta, respectivamente.

La mayoría de los compositores se toman bastantes libertades con sus conversiones de los neumas. *Kunst der Fugue* de Bach es una interesante aplicación, aunque limitada, de estas tácticas.



Ejemplo 59. Modificación del neuma mediante el complemento de octava

⁵³ Es probable que en este punto haya algún error de redacción en la edición. Sin embargo permanentemente hemos tratado de ser fieles al texto. (N. del T.)



Ejemplo 60. Modificación del neuma mediante progresión en otros complementos



Ejemplo 61. Modificación del neuma tomando los tonos disponibles en una escala o modo: un retrógrado contrario

Aumentación por 2ª Mayor por 4ª Justa por Octava

por 2ª Mayor por 4ª Justa por Octava

Disminución

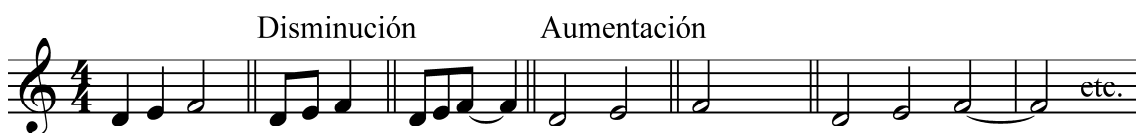
por 3ª Mayor por 5ª Justa por Octava

Ejemplo 62. Modificación del neuma mediante intervalos añadidos

Modificación Rítmica

La conversión rítmica exacta es poco común en nuestro arte. La aumentación y la disminución están en una etapa de desarrollo primitiva a pesar de que se han utilizado con moderación durante más de quinientos años (ej. 63). En los capítulos 8 y 11

(ejemplos 111-122) están ilustrados: la prolongación (mediante ligaduras y puntillos) de algunos tonos y la contracción compensatoria de otros; la adición y sustracción de tonos métricos; el desplazamiento de acentos, etc. Las citas de la *Fantasia* de Vecchi que aparecen en el ejemplo 64 muestran la práctica de los siglos XV y XVI.



Ejemplo 63. Modificación rítmica del neuma



Ejemplo 64. Práctica de la modificación rítmica del neuma en los siglos XV y XVI: Orazio Vecchi, *Fantasia a 4* (1600)

EL SENTIDO O LA SENSIBILIDAD PARA LA CONVERSIÓN DE LOS NEUMAS

Mientras que los procedimientos académicos y la disciplina intelectual, y a lo que su cultivo induce, son de un valor inestimable para el compositor, constituyen sólo una de las maneras de cultivar esa cualidad esencial de la maestría musical que denominamos el *sentido* para la contraposición, la inversión, etc. La tradición en nuestro arte durante miles de años, ha optado por confiar más en el sentido que en el cálculo en esta dirección. Por supuesto, esto no significa un mantenimiento indefinido de esta aprobación, aunque cuando se entiende adecuadamente, sí que constituye una garantía

del proceder musical de hacer las cosas frente a la tendencia en la enseñanza a fomentar la dictadura del procedimiento lingüístico.

El sentido o la sensibilidad para la conversión de los neumas se pone de manifiesto en la composición de todo tipo de música buena (en canciones tradicionales además de en las sinfonías). A menudo uno se sorprende de que, con unos medios técnicos tan escasos, se pueda expresar tan bien la sensación de inversión u oposición. En nuestra música la tendencia ha sido confiar más en la tonalidad, registro de altura y modo que en la verdadera conversión melódica. Por ejemplo, en la pequeña canción francesa que aparece en el ejemplo 65, la oposición que se percibe entre la sección de la tónica (I) y la de la dominante (V) es bastante satisfactoria y sólo se incrementa ligeramente a través de un contrario melódico (ej. 66). En un arte contrapuntístico, la conversión melódica es más importante que en un arte meramente melódico y homofónico. No obstante, Beethoven, Brahms y Wagner (todos ellos predominantemente homofónicos) muestran, además de un profundo sentido para el arte contrapuntístico, el cultivo aplicado de sus aspectos intelectuales.



Ejemplo 65. El sentido o la sensibilidad para el movimiento contrario en la conversión del neuma: una canción francesa



Ejemplo 66. El sentido o la sensibilidad para el movimiento contrario en la conversión del neuma

Este aspecto de la composición ha suscitado una especial atención en los últimos años debido a la “Composición con Doce Tonos” de Arnold Schoenberg. Se trata de un método francamente intelectual aunque, debe quedar expresamente claro, no de un método sistemático, excepto en la *secuencia* de alturas del tema. Un análisis de la

primera página del Opus 25 es un ejemplo de este método. A pesar de la preponderancia del cálculo en el tratamiento neumático, Schoenberg a menudo muestra una profunda y sutil sensibilidad para la relación de las versiones exactas de sus temas.

Uno de los mejores medios para cultivar el sentido para la conversión de los neumas es la “invención de canciones populares”, es decir, la composición de pequeñas piezas del tipo de una canción popular. Al principio deberían ser muy simples pero después, complicadas (como son tantas canciones populares) con todos los procedimientos más refinados del arte (compás irregular, acento cruzado, repeticiones imaginativas y conversiones). Pero se hablará más de esto en el próximo capítulo.

El quid de la cuestión reside en la coordinación del material tonal y rítmico. Con respecto a esto puede resultar de utilidad hacer hincapié en el manejo de las tres funciones tonales como entidades separadas, pero de las tres rítmicas como una sola cosa.

Cambia: a:

(2) Più mosso (3) (4)

(5) (6)

(7) (8)

Ejemplo 67. Transformación de los neumas

Movimiento I

Movimiento II

Movimiento I

Movimiento III

Movimiento IV

The image displays a musical score for Example 68, consisting of four movements. The key signature is G major (one sharp).
 - **Movimiento I:** Features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. It is written in both bass and treble clefs.
 - **Movimiento II:** A single melodic line in treble clef, characterized by a steady eighth-note rhythm.
 - **Movimiento I:** A single melodic line in treble clef, featuring a steady eighth-note rhythm.
 - **Movimiento III:** A single melodic line in treble clef, showing a change in meter from 3/4 to 3/8.
 - **Movimiento IV:** A single melodic line in treble clef, featuring eighth-note patterns and triplets.

Ejemplo 68. Coordinación del material melódico mediante la identidad del neuma: Brahms, sinfonía en Re mayor

TRANSFORMACIÓN DE LOS NEUMAS

Cualquier neuma se puede transformar en cualquier otro (ej. 67). Siempre y cuando se haga gradualmente, se puede hacer uso de este proceso en la composición.

COORDINACIÓN DEL MATERIAL MELÓDICO A TRAVÉS DE LA IDENTIDAD DEL NEUMA

Considérese la sinfonía en Re mayor de Brahms y algunos de los desarrollos del neuma inicial (curvo-curvo), \ (ej. 68).

VIII

Forma: La Frase

En el capítulo 7 se trató la organización interna del neuma individual. En este capítulo se examinará la relación del neuma con la frase. Aunque establecer los neumas binarios y ternarios como las unidades completas más pequeñas del pensamiento musical es relativamente sencillo, determinar qué constituye la frase musical más pequeña no es tan fácil. A modo de definición diríamos que *una frase no puede ser más pequeña que tres neumas binarios o que dos neumas ternarios*, aunque puede haber casos excepcionales en los que un neuma de cuatro o cinco progresiones pueda formar una frase cuando se complete con un neuma binario.

La música puede ser de dos tipos en cuanto a la diversidad del material utilizado. En el tipo que puede denominarse *orgánico*, un mínimo de material inicial constituye o condiciona la mayor parte de lo que se sucede (ej. 69). En el segundo tipo, que puede denominarse *difuso*, el material inicial a menudo no vuelve a aparecer ni conduce lógicamente a lo que sigue (ej. 70). Los ejemplos de composición orgánica abundan en la música de los últimos cuatro siglos.

The image shows three staves of musical notation in 2/4 time, illustrating the concept of an organic phrase. The first staff features two 'Ternario 6b' groupings, with the second one extending further. The second staff shows two 'Ternario 6b' groupings. The third staff includes 'Ternario 4a' and '4a' groupings, with a 'ratio de 2ª' indicated between two '5a' groupings. The notation includes various note values, rests, and articulation marks, with 'etc.' at the end of each staff.

Ejemplo 69. Forma –la frase: material musical *orgánico*: Beethoven, sinfonía nº 5

1.

2 (a)

3

4

5

6 (derivado del 5)

7

etc.

etc.

Ejemplo 70. Forma –la frase: material musical *difuso*: Bruckner, sinfonía nº 9

CONSTRUCCIÓN DE LA FRASE

Los medios técnicos para construir una frase a partir de un neuma inicial son:

1. repetición (incluyendo el eco)

- a. exacta
- b. modificada, por aumentación o disminución (tonal o rítmicamente, o ambas cosas; ej. 71)

2. secuencia

- a. exacta
- b. modificada, por aumentación o disminución (tonal o rítmicamente, o ambas cosas)

3. oposición

- a. exacta (las ocho conversiones; ver capítulo 7)
- b. modificada, por aumentación o disminución (tonal o rítmicamente, o ambas cosas; ej. 72)

4. continuidad (avance hacia otros neumas) mediante la transformación de los neumas (ver capítulo 7)

- a. tonal (nivel más alto, más bajo o el mismo)
- b. rítmica (velocidad más rápida, más lenta o la misma)

5. extensión

- a. añadiendo tonos o pulsos métricos al principio
 - b. añadiendo tonos o pulsos métricos al final
 - c. añadiendo tonos o pulsos métricos en el medio
- (Alterando o sin alterar la duración original del neuma; ej. 73)

6. “compresión”

- a. restando tonos o pulsos métricos al principio
 - b. restando tonos o pulsos métricos al final
 - c. restando tonos o pulsos métricos en el medio
- (Alterando o sin alterar la duración original del neuma; ej. 74)

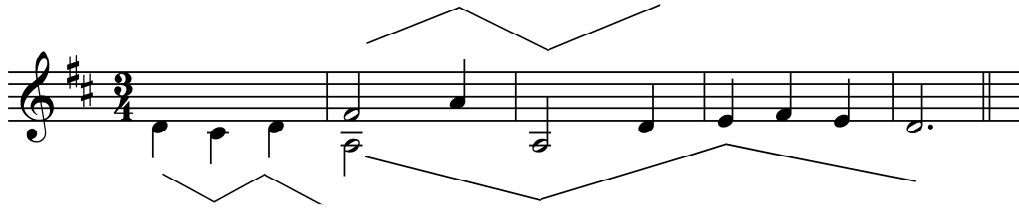
7. elipsis (ej. 75)

8. retrógrado o cancrizans

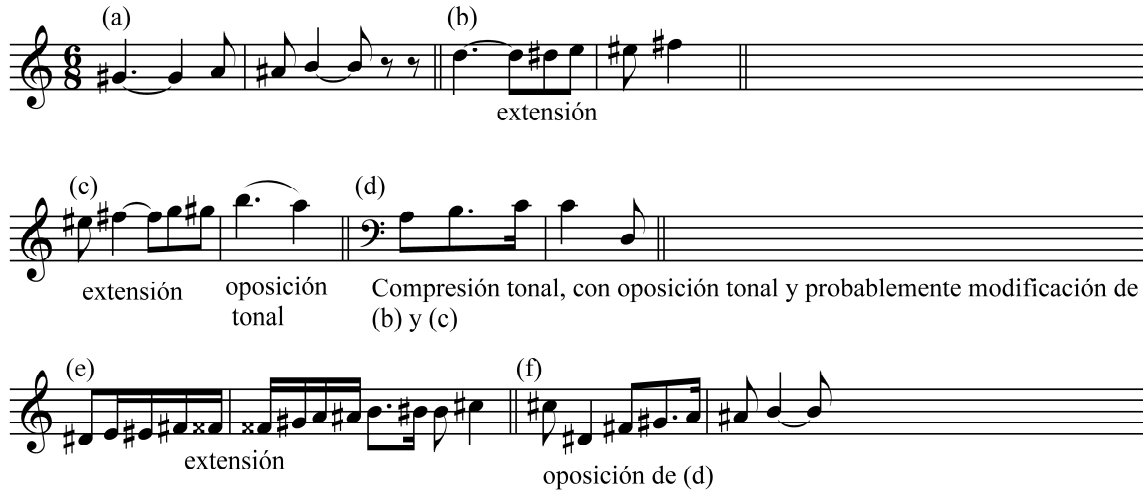
The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. The melody consists of several measures of music. Brackets and labels are used to identify different types of repetition and modification:

- repetición modificada tonalmente**: A bracket above the first two measures.
- eco modificado tonalmente**: A bracket above the first two measures, overlapping with the previous label.
- repetición exacta**: A bracket below the first two measures.
- eco modificado tonalmente**: A bracket above the last two measures.
- eco modificado rítmicamente (aumentación rítmica)**: A bracket below the last two measures.

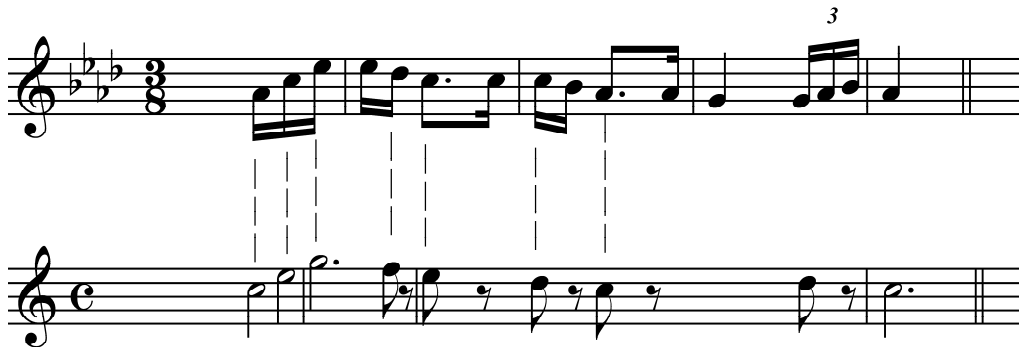
Ejemplo 71. Construcción de la frase: repetición: Schubert, sinfonía en Do mayor



Ejemplo 72. Construcción de la frase: oposición: Brahms, sinfonía en Re mayor



Ejemplo 73. Construcción de la frase: extensión: Wagner, *Tristan*, Vorpriel



Ejemplo 74. Construcción de la frase: compresión: Beethoven, sinfonía nº 5



Ejemplo 75. Construcción de la frase: elipsis: Schubert, sinfonía en Si menor

A menudo la diferencia entre *repetición*, *secuencia* y *oposición* es más una cuestión de grado que de especie. El ejemplo 76 da una clara sensación de *avance*, tal y como lo hace una secuencia, pero el pivote sobre el DO da predominio a la sensación de repetición. Cámbiese como en el ejemplo 77 y aumenta la sensación de secuencia. Alterada de nuevo (ej. 78), la secuencia es inconfundible. La oposición de neumas reduce la sensación de secuencia (ej. 79).



Ejemplo 76. Retrógrado o cancrizans⁵⁴



Ejemplo 77. Cambio de la secuencia: aumento



Ejemplo 78. Cambio de la secuencia: aumento



Ejemplo 79. Cambio de la secuencia: disminución

La *oposición* se puede realizar inmediatamente después del neuma inicial o, puede retardarse. Si se hace inmediatamente (ej. 80), tiene trazas del procedimiento literario

⁵⁴ Lo que puede observarse en este ejemplo es una repetición pero no por movimiento retrógrado por lo que debe tratarse de algún error a la hora de seleccionar el ejemplo. (N. del T.)

“pregunta y respuesta”, o tesis y antítesis. Si se retarda debido a la repetición o secuencia del neuma original, la oposición puede efectuarse en un punto de prominencia considerable. La oposición tonal exacta se consigue por medio de las ocho conversiones (en este momento la oposición rítmica no puede sistematizarse de manera tan eficiente). La oposición modificada es más común que la exacta. Alterar el número de tonos reduce la (sensación de) oposición. El incremento en valor de la nota o del tiempo la aumenta; la disminución la reduce.



Ejemplo 80. Oposición

Continuidad

Como se vio en el capítulo anterior, cualquier neuma puede transformarse en cualquier otro siempre que el cambio sea gradual. En composición se ha utilizado este hecho que puede calificarse como una clase de modulación (un movimiento de neuma a neuma de manera similar al paso de una tonalidad a otra) (cf. ej. 69). Esta clase de transformación del neuma es uno de los medios más comunes e importantes en la construcción de la frase orgánica. En el ejemplo 81, la transformación tonal del neuma es especialmente interesante. El neuma inicial curva-curva (4b, $\backslash \setminus$) en el compás 4 se convierte en un curvo-lineal (3a, $\overset{\tau}{\cup}$); y finalmente, en el compás 6, se vuelve completamente lineal: línea-línea (1a, $\cup \cup$), el neuma más ajeno al original.

La “modulación” del neuma resulta de lo más clara cuando la secuencia neumática está en proporción bastante parecida (nota-valor) y cuando los neumas tienen un número de componentes acorde con esa proporción. Los primeros tonos deberían tener parecido, o rítmico o tonal, o ambos, con los últimos tonos del neuma precedente.

Ejemplo 81. Continuidad en la transformación del neuma: Brahms, sinfonía en Re mayor

EL NEUMA-FRASE

Los tonos importantes de la frase configuran entre sí lo que podemos llamar el *neuma-frase*. No es poco común encontrar casos en que el neuma y el neuma-frase sean iguales (ver ej. 72); la mayoría de las veces son distintos. Las frases más largas se confeccionan a partir de varios neumas-frase, que se pueden conectar por medio de los mismos procedimientos técnicos anteriormente mencionados. Así en el ejemplo 82, los compases 5, 6 y 7 pueden verse como una contracción (disminución de frase) del ejemplo 83; y los compases 14, 15 y 16 son una prolongación (aumentación de frase) del ejemplo 84.

En la mayoría de las frases de seis o más compases vale la pena distinguir tres series coincidentes de perfiles de neumas:

- (1) el más pequeño: el neuma-símbolo
- (2) el neuma de un compás o de dos
- (3) El más grande: el neuma-perfil de frase

en los ejemplos 82, 83 y 84 respectivamente.⁵⁵

⁵⁵ No es en los tres ejemplos si no solamente en el 82 en el que pueden verse demarcados los tres tipos de neuma. El primer neuma o "serie de neumas" del primer tipo están señalados en el ejemplo como (a) (el más pequeño); (b) es el segundo tipo de neuma (de uno o dos compases) y (c) es el neuma que dibuja el perfil de toda la frase (el más grande). (N. del T.)

Example 82 is a musical score in 4/4 time, consisting of 16 measures. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The measures are numbered 1 through 16. Above the staff, there are several annotations: (c) above measure 1, (a) above measures 1, 2, 3, and 4, and (b) below measures 1 through 4. Brackets are used to group notes across measures: a bracket under measures 1-4, another under measures 5-8, and a third under measures 9-12. Measure 11 features a slur over a triplet of eighth notes. Measure 12 features a slur over a triplet of eighth notes. Measure 13 starts with a slur over a quarter note and an eighth note. Measure 14 features a slur over a quarter note and an eighth note. Measure 15 features a slur over a quarter note and an eighth note. Measure 16 ends with a double bar line.

Ejemplo 82. Neuma-frase: Mozart, *Don Giovanni*

Example 83 is a musical score in 4/4 time, consisting of 7 measures. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The measures are numbered 1 through 7. The phrase begins with a quarter note, followed by an eighth note and a sixteenth note beamed together, then a quarter note, a half note, and a quarter note. The final measure contains a whole note.

Ejemplo 83. Disminución de frase: Mathis Lussy, *Traité de l'expression musicale*

Example 84 is a musical score in 4/4 time, consisting of 7 measures. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The phrase begins with a quarter note, followed by an eighth note and a sixteenth note beamed together, then a quarter note, a half note, and a quarter note. The final measure contains a whole note.

Ejemplo 84. Aumentación de frase: Mathis Lussy, *Traité de l'expression musicale*

CENTRALIDAD

La frase introduce un factor que tan sólo se insinúa en el prototipo neumático básico: la *centralidad*. La centralidad es de dos tipos: tonal y rítmica. La centralidad tonal se conoce como tonalidad; la centralidad rítmica en la música medida se define por lo general en la indicación de compás. El principio implícito en ambos tipos es el mismo. En la centralidad tonal, un tono se hace predominante; en parte por su repetición frecuente, y en parte, debido a una serie de relaciones que otros tonos mantienen hacia

él. En la centralidad rítmica, un diseño métrico se hace predominante; en parte mediante la repetición y en parte por la relación que otros diseños (más rápidos y más lentos) mantienen hacia él. A veces solamente cambia el centro tonal (*tonal center*), otras sólo el rítmico. Algunas veces cambian los dos al mismo tiempo.

SIMETRÍA Y ASIMETRÍA

La simetría y asimetría de la frase dependen, en gran parte, de la economía del material neumático. Con la suficiente modificación, un solo neuma puede formar una frase entera de longitud considerable. Sin embargo, esto debe considerarse algo excepcional. Una frase que utilice dos neumas se puede calcular de varias maneras diferentes:

AAAB	AABB
AABA	ABBA
ABAA	ABBB
ABAB	

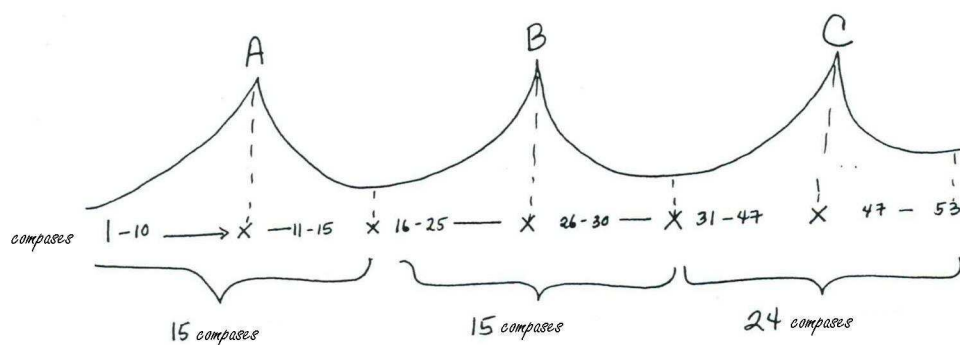
En consecuencia, pueden formarse frases de cinco, seis, siete o más subdivisiones a partir de dos neumas. También son posibles frases de tres, cuatro y cinco neumas. En general podemos decir que cuantos más neumas hay en una frase, más difícil es darle un carácter orgánico. Es más, incluso en un número tan pequeño como tres, la importancia de los neumas normalmente varía desde un punto de vista estructural.

Nunca resaltaremos lo suficiente que la frase es el aliento, la zancada o el lapso normal del pensamiento musical. De hecho, la manera más decisiva que tiene un compositor a la hora de medir su destreza es mediante la longitud de la frase que sea capaz de pensar y sentir. El joven compositor en especial, debería practicar tanto como pueda, pensar en base a la frase en lugar de encallarse en la abundancia del detalle o perderse en los espacios abiertos, demasiado grandes, del análisis formal y sus generalizaciones simplistas.

IX

Forma: El Todo

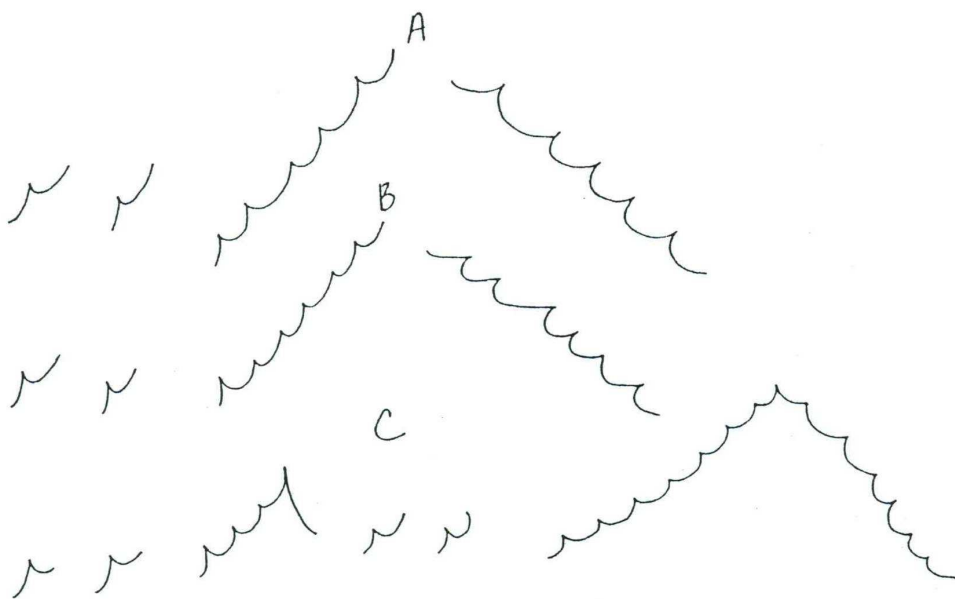
Los estrictos límites de la construcción del neuma no llegan mucho más allá del periodo de dos o tres frases o “periodo doble”. Sin embargo, es posible unir masas incluso muy grandes mediante una similitud del detalle neumático (ver capítulo 7). Es más, es posible imaginarse el flujo de la composición entera como una línea larga o una red de líneas largas cuyos puntos destacados dibujan un contorno definido. Por lo tanto, al planificar una composición, sea larga o corta, a menudo resulta de ayuda hacer con antelación un diagrama que indique la subida y el descenso de la altura, dinámica (clímax y anticlímax), tempos, etc. De esta manera se desarrolla una clase de *neuma-forma* que asiste en la organización incluso de las masas más grandes. Por ejemplo, el diagrama del comienzo del tercer acto de *Tristan*, podría ser como en los ejemplos 85 y 86.



Ejemplo 85. Neuma-forma: Wagner, *Tristan*, acto tercero

Los mismos procedimientos técnicos disponibles para construir una frase a partir de un neuma inicial se pueden aplicar a la construcción del todo a partir de una frase inicial, utilizando todos los mecanismos de aumentación y disminución, tanto tonal como rítmica:

- (1) repetición
- (2) secuencia
- (3) oposición
- (4) continuidad
- (5) extensión (prolongación)
- (6) compresión (contracción)
- (7) elipsis
- (8) retrogradación



Ejemplo 86. Neuma-forma: Wagner, *Tristan*, acto tercero

ANÁLISIS DEL TODO

El estudio de la forma musical habitualmente se ha tratado como el análisis de obras escritas con la idea de que el estudiante las imitara y la mayoría de las veces, para ofrecer al amateur musical algunos argumentos intelectuales con los que enfrentarse a los escritores de las notas al programa.

Tal y como para alcanzar el límite externo normal del método sintético (o del neuma) hay que ir a la frase o incluso más allá de ella, de igual modo el límite interno de los métodos analíticos se obtiene más o menos en el mismo punto. Ambos se aplican

en un determinado campo, es más, se solapan. Pero resulta muy difícil hablar de la naturaleza de este solapamiento; parece constituir el mismísimo santuario del método musical. Si el problema se aborda en términos de la unidad más pequeña (el neuma o motivo), la dificultad se encuentra en mostrar dónde yace la misteriosa conexión entre una frase y algún todo determinado. Si se aborda desde el punto de vista de la unidad más grande (el todo), se encuentra una dificultad similar en demostrar por qué algún detalle determinado acontece donde lo hace. El secreto para la escritura satisfactoria de obras largas reside en la comprensión musical de este campo; y de momento el secreto parece estar perdido. No se escriben composiciones de la longitud de las grandes sinfonías, sonatas y óperas del siglo XIX; quizás porque no queremos escribirlas, o quizás porque no podemos. En todo caso, la tendencia general es hacia la construcción mucho más breve.

Nos estamos apartando del tipo da capo o recapitulación de la forma ternaria. Asimismo, la sección de la exposición con su formal y deliberada distribución de temas se está volviendo más excepcional. En Schoenberg, como en Scriabin y muchos otros, incluso retrocediendo hasta figuras como Richard Strauss, el carácter de la sección de desarrollo parece invadir el todo; por lo menos en aquellas obras que indiscutiblemente son del carácter de la composición orgánica (véase, por ejemplo, el Opus 25 de Schoenberg, *Präludium*, en la que empieza un desarrollo del material inicial en el compás 1, incluso antes de que haya terminado su presentación).

Muchos de los recursos de la forma musical que se habían utilizado en el pasado pero no en el siglo XIX, ahora están otra vez disponibles. Mientras que Strawinsky parece que adopta la construcción estrófica, Schoenberg parece que prefiere una prosa ininterrumpida. El tema y variaciones, que es una clase de forma de verso,⁵⁶ no parece tan apropiado al gusto moderno como la passacaglia o la chaconne, a pesar del apego que Schoenberg muestra por ella.

En la *rima musical* hay posibilidades (ver capítulo 12). Ésta se puede llevar a cabo en otras partes de la frase aparte del final; en particular al principio de la línea. En la

⁵⁶ Ver capítulo XII; *Procedimiento General*, (7). (N. del T.).

más alta organización de la forma también se puede utilizar el pivotaje⁵⁷ alrededor de uno o más tonos, ritmos o neumas centrales. Una de las cosas más difíciles de conseguir en la música moderna es, en gran medida, la centralidad, ya que la vieja tonalidad y la antigua sensación de pulso se han visto tan debilitadas. Se hablará más de esto en la Parte II.

SIMETRÍA

Durante los últimos veinticinco años ha habido una fuerte tendencia hacia la asimetría de la forma (no sólo en la pequeña si no también en la gran forma). Parece como si otra vez hubiera llegado el momento de un cambio en la oscilación del péndulo hacia la simetría; pero una simetría radicalmente diferente a la simetría tripartita del siglo XIX. La asimetría de los últimos veinticinco años de composición ha tenido como resultado un aumento del carácter difuso, incluso en estilos tan altamente organizados como las composiciones dodecafónicas de Schoenberg, del Opus 23 en adelante. Un menor temor a la simetría podría corregir este carácter difuso y hacer incluso más penetrante la textura disonante que tanto nos esforzamos por alcanzar hoy en día.

CANON

Se trata de ver que va a pasar con el estilo de escritura canónico. El indudable virtuosismo tanto del canon consonante como del disonante no causa ya ninguna impresión en la composición contemporánea. En el lenguaje, la repetición no es uno de los procedimientos técnicos más importantes pero en la música parece ser imprescindible. Sin algún tipo de estructura canónica es difícil comprender cómo puede pretender la composición moderna ascender a las cumbres de la organización y sublimación alcanzadas en el pasado. Afortunadamente hay recursos del canon que todavía no se han utilizado. Se tratarán en el capítulo 13.

⁵⁷ Acción de pivotar (moverse o apoyarse sobre un pivote). Observamos que este término (al igual que otros característicos del lenguaje técnico de Seeger) aparece en este texto sin comillas aunque en el artículo publicado en "Modern Music" apareció entrecomillado. El autor distingue palabras como "disonar", "heterofonía" que las hace aparecer así en el artículo, mientras que en este tratado estos términos los considera habituales en su contexto y no están distinguidos con las comillas. (N. del T.)

Hasta aquí nos hemos ocupado de la técnica de la música como si fuera únicamente una cuestión de organización interna. Tal vez sea necesario señalar de nuevo que ésta sólo es la mitad de la historia. Probablemente al menos la mitad del tiempo que el compositor hace lo que hace no es en absoluto por motivaciones del procedimiento técnico si no a instancias del *temple*, del programa literario, de una concepción de lo lírico, declamatorio, dramático o antifonal o de una grandiosa concepción de una obra en su totalidad. Hay muchos factores determinantes externos del procedimiento musical, como la danza y diversos movimientos y ritmos objetivos (el “click” de las máquinas, el movimiento de las olas, el silbido de los vientos, el parloteo de los cuervos). Palestrina decía que no merecía ser alabado por la excelencia de su obra. Dios era la voz; él sólo la mano que la obedecía tan bien como podía y por cuyos errores pedía disculpas por adelantado. De manera similar, Bach y Beethoven hablaban de una divina providencia; Wagner, de una amante que, mediante alguna alquimia del alma, hablaba a través de él, y Scriabin, de un orden universal con el que su obra armonizaba. Estas cosas, al menos por lo que respecta a su expresión en el lenguaje, pertenecen al género místico y al dominio de la intuición. Por lo tanto no son adecuadas para la organización o el tratamiento lógico; pero la lógica, en su organización del conocimiento musical, no puede ignorarlas. Todo lo contrario. Debe tenerle todo tipo de consideraciones. Así, incluso en los más estrictos ejercicios de composición orgánica cabe esperar que el *temple* y la sugestión externa de todo tipo desempeñen su imprescindible papel. Porque si no es así, el resultado no será musical.

⁵⁸ Para aclaraciones sobre este concepto véase “Notas del traductor”.

PARTE II

MANUAL DE CONTRAPUNTO DISONANTE

Introducción

A pesar de que se puede hablar de una composición en su totalidad, tanto como de la expansión de una idea inicial (el neuma) como de una exposición detallada de una idea inicial (el todo), en el verdadero proceso de composición ninguna de estas ideas puede considerarse que describa realmente la naturaleza de la forma musical, porque estas ideas son factores en la técnica del lenguaje, mientras que la composición es un proceso musical. Al hablar de composición debemos tratarla primero en un sentido y después en el otro, pero debemos reconocer que de esta manera se atribuye una naturaleza dual al proceso de construcción de la música a partir del tono y del ritmo. Lo que para la lógica del lenguaje es concepción, crecimiento, estructura, función, etc., para el músico es ante todo, música. Aunque éste pueda estar lo suficientemente educado desde el punto de vista lingüístico para hablar de los múltiples aspectos de la música, sabe, cuando está inmerso en ello, que es *una* cosa lo que está haciendo y no una pluralidad de cosas.

Para los propósitos que nos ocupan podemos analizar *esta* cosa desde el punto de vista del *temple*. Esta palabra resulta más apropiada a la manera de hablar rapsódica; sobre ella, uno sólo puede ser lógico a medias. Pero la “cosa musical en sí misma” a la que nos referimos no puede ser ignorada. Es útil referirse a ello aunque no pueda describirse con precisión la naturaleza general del pensamiento musical, del sentimiento, etc. presentado en un solo acto musical completo. Suponemos que en el *temple* confluyen el concepto del todo y del germen inicial. Es el *homólogo subjetivo de las frases de la continuidad (objetiva) de la frase*. De este modo, cualquiera que sea el *temple* que el compositor sienta o desee plasmar y cualquier *temple* que parezca caracterizar la composición o que ésta despierte en sus oyentes; este *temple* debe verse tanto en el detalle como en el conjunto, porque esto es lo que los une para hacer una obra de arte. En otras palabras, el detalle y el conjunto deben ser la *misma* cosa, no solamente el mismo *tipo* de cosas. Porque el conjunto está hecho del detalle y el detalle está ahí sólo porque forma parte del conjunto.

Los *temples* se pueden definir como naturales o artificiales. Se les puede asignar diversas características emocionales: pueden ser, en diferentes grados, admirables, espontáneos, sinceros, no admirables, no espontáneos, insinceros, pero siempre deberían pensarse y sentirse con claridad. Porque es de primordial importancia que el compositor siempre sienta y sepa, mientras está escribiendo el detalle, la dirección general a la que se dirige. Aún cuando resulta útil trazar en un papel un contorno tonal o un diseño rítmico de lo que va a venir, hasta el extremo de plasmarlo en un diagrama, estas cosas serán de poca ayuda a menos que el *temple*, que después de todo las condiciona, se mantenga claramente a lo largo de todo el proceso.

La mayoría de las composiciones modernas parecen limitarse a una variedad de *temples* relativamente reducida. Al evitar los sentimientos románticos ha quedado poco más que excitación, que no es ni una emoción ni un sentimiento sino más bien un concomitante de la emoción o el sentimiento. Por supuesto la música moderna afecta emocionalmente a sus oyentes, pero en muchos de los casos se diría que esto ocurre muy a pesar de la intención del compositor, probablemente como resultado de una técnica que no se ha desarrollado con el suficiente rigor. En cualquier caso el esfuerzo hacia muchas de las más grandes emociones y sentimientos brilla por su ausencia en la escritura moderna. En su aversión a lo hermoso, sentimental, al ensueño autocompasivo, al optimismo exuberante y al subjetivismo del apasionamiento romántico, la música moderna ha alcanzado casi por completo lo grotesco, lo poco sentimental, lo meramente excitante y el pesimismo casi inevitable de la pura subjetividad.

El siglo XX ha dedicado el mínimo esfuerzo a lo noble, a lo virtuoso y a lo sublime. Ha invertido bastante esfuerzo en la expansión técnica de la disonancia tonal. Esta tendencia parece ser, por un lado, una evolución histórica bien definida y por otro es posible que, como a menudo se ha hecho anteriormente, estemos desarrollando la disonancia hasta un punto en el que no pueda mantenerse. Así en los siglos XII y XIII y de nuevo alrededor del 1600, se produjeron audaces experimentos en la práctica disonante que las generaciones posteriores dejaron desatendidos.

Parece probable que los pasajes representados en los ejemplos 87-90, originariamente fueron considerados desde un punto de vista melódico más que acórdico (tal y como los distinguiríamos nosotros); (cabe la posibilidad de que se deba a

la ilegibilidad de la notación de la música antigua). Aún así, son *acórdicamente* disonantes, y el mero hecho de que en un arte predominantemente melódico la disonancia acórdica no estuviera plenamente organizada, no demuestra que la disonancia acórdica no afectara o que no resultara instintivamente agradable. Hay algunos indicios (especialmente en el ejemplo de Bach, ej. 90) de que se asociaba la disonancia con el mal, pero lo que para una generación es el mal, muy a menudo es el bien para la otra. Y lo que es disonancia para una generación, puede ser consonancia para otra.

En todo caso, la escritura deliberadamente disonante está mucho más extendida hoy en día que en cualquier otra época de la historia de la que tengamos constancia. Considerando una organización (pero no una organización excesiva) como la que se da a la escritura consonante, tal vez descubramos que, como en el caso de la geometría no euclídea, se pueden obtener algunos resultados fructíferos.

Cus - to - di nos do - mi - ne sub a - la - rum teq - mi - ne

Ejemplo 87. Disonancia tonal: un ejemplo de un experimento (*Oxford History of Music 1: 112-13*)

First system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with various note values and rests, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with a steady pulse.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows more complex rhythmic patterns, and the bass staff maintains its accompaniment. The system concludes with the text "etc." in the bass staff.

Third system of musical notation. The treble staff includes a section labeled "etc. (300 'compases')" and ends with a triplet of notes. The bass staff features a triplet of notes in the final measure.

Fourth system of musical notation, showing the final measures of the piece. Both the treble and bass staves conclude with a triplet of notes.

Ejemplo 88. Disonancia tonal: un ejemplo de un experimento: Maître Pérotin
(*Oxford History of Music 1*: 223-37)

drier i c mon so - las

au cuer, ma fait

Ejemplo 89. Disonancia tonal: Motete, “Dé mors”, Guillaume de Machaut (*Oxford History of Music 2: 28*)

Wel - len von Be - - - - - li - als Bä - - - - - chen,

7
6^b
4
2

6^b

Ejemplo 90. Disonancia tonal: J. S. Bach, Cantata nº 81, “Jesus Schläft”, Aria “Die Schäumenden Wellen von Belials Bächen”

Aún está por decidir la cuestión de si la composición disonante puede ser sublime e “inculcar virtud”. Basándonos sólo en criterios teóricos, no hay razón alguna para creer que no. Entre una base consonante en la cual se introduce la disonancia y una base disonante en la que se introduce la consonancia, en teoría no hay diferencia. De hecho, es posible prever la llegada de un gran estilo comparable con el de Palestrina, Bach o

Beethoven que podría ser explicado adecuadamente en base a cualquiera de las dos teorías. El empleo de la primera opción (una base consonante en la que se introduce la disonancia) se ha practicado durante un periodo de tiempo tan largo y ha llegado a un estado de desarrollo tan difícil de manejar, que el empleo de la segunda opción puede resultar de provecho. Dar un paso deliberado en la dirección de semejante estilo es el objetivo del presente trabajo, pero se ha de reconocer con franqueza y entender perfectamente que este primer paso es la organización de una manera de hacer necesariamente desequilibrada (estilizada) porque aspira a contrarrestar un estilo antiguo que ha sido durante mucho tiempo desequilibrado en la otra dirección.

X

Aplicación de la Disonancia al Neuma

APLICACIÓN DE LA DISONANCIA TONAL AL NEUMA

Dentro de los límites de los neumas primarios, la disonancia tonal es de principal importancia. El registro, el acento, la dinámica, la cualidad tonal¹ (instrumento), la velocidad y el fraseo afectan a la consonancia y a la disonancia del neuma. Sin embargo, dentro de los estrechos límites del neuma, la deficiencia en el desarrollo armónico de estos factores no permite la suficiente organización para una eficaz aplicación de la disonancia.

Hay aproximadamente cuarenta y ocho variantes disonantes de cada uno de los dos neumas binarios y sus contrarios. Tomemos por ejemplo, el neuma lineal 1a (ej. 91) y el neuma curvo 2a (ej. 92). Cada una de estas variantes es susceptible de un número de extensiones de octava: el lineal, cinco; el curvo, ocho. Utilizando un total de más de tres octavas en este proceso, parece que el resultado es una sensación de reduplicación, tanto del original como de una de las extensiones (ej. 93). La aplicación de la disonancia a los neumas lineales tiende a los grandes saltos. Obsérvese que las segundas son menos disonantes que las séptimas, novenas, decimocuartas y decimosextas.

El número de variantes de los neumas ternarios es, por supuesto, mucho mayor que el de los binarios (ej. 94). Hay una variedad casi ilimitada de extensiones de octava (ej. 95); (se debe tener mucho cuidado a la hora de disonar los acentos; véase Procedimiento General, más abajo).

¹ Recordamos que para Seeger “timbre” y “cualidad tonal” son sinónimos. Sobre este aspecto véanse comentarios en “Notas del traductor”.

consonante

The musical notation consists of seven staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a series of eighth notes, with a bass line in the lower register. The subsequent staves continue the melodic and harmonic development, showing various intervals and accidentals.

Ejemplo 91. Un neuma lineal

The musical notation for 'Ejemplo 91' consists of two staves. The first staff shows a melodic line with a series of eighth notes, some with accidentals. The second staff continues the melody, ending with the text 'etc.'.

Ejemplo 92. Un neuma curvo

Ejemplo 93. Uso de las extensiones de octava en la aplicación de la disonancia a los neumas lineales

Ejemplo 94. Variantes del neuma ternario

Ejemplo 95. Variantes por extensión de octava

Neumas de Cuatro o Más Progresiones

Debe recordarse que en tiempos lentos, debido a la dificultad que supone retrasar la acentuación, los neumas de cuatro y de más progresiones (ej. 96) tienen tendencia a fragmentarse en los neumas de dos y de tres progresiones que los constituyen. En

tiempos rápidos, sus acentos fuertes tienden a amalgamarse y, de esta manera, formar neumas-frase² (ej. 97; ver capítulo 8).



Ejemplo 96. Un neuma de cuatro progresiones



Ejemplo 97. Neumas-frase

Obviamente las transformaciones que pueden efectuarse en neumas de cinco, seis y más progresiones son innumerables. El compositor debe experimentar por sí mismo, aunque sólo sea para convencerse de la gran variedad de material a su disposición.

PROCEDIMIENTO GENERAL EN LA APLICACIÓN DE LA DISONANCIA TONAL AL NEUMA

(1) No se debería utilizar más de dos intervalos consonantes del mismo grado en sucesión lineal (ej. 98); (hay que tener mucho cuidado en evitar la sucesión lineal de los complementos de octava, puesto que entonces aparecen octavas ocultas melódicas).



Ejemplo 98. Uso de intervalos consonantes en sucesiones lineales

² Aunque en el original no aparece el guión, lo hemos incorporado puesto que en el capítulo 8 ha escrito siempre este término con guión. (N. del T.)

(2) Esto se aplica también a las segundas, porque son melódicamente consonantes. Pero hay que tener en cuenta una excepción en cuanto al uso de segundas en las escalas disonantes (ver capítulo 11 y apéndice 8), donde la aplicación de la disonancia depende más de factores de acorde y de tonalidad que de intervalo.

(3) No se debería utilizar más de tres disonancias del mismo grado seguidas en sucesión lineal, excepto rara vez, en un tempo rápido o cuando se busque un efecto especial (ej. 99). Por lo general, en la escritura disonante hay una tendencia a usar demasiado las séptimas y novenas, en especial las séptimas mayores y novenas menores.



Ejemplo 99. Uso de la disonancia en sucesiones lineales

(4) En los neumas curvos se ha de tener cuidado en evitar el uso excesivo de saltos, especialmente saltos del mismo grado (ej. 100).



Ejemplo 100. Uso de saltos en neumas curvos

(5) Tras una progresión de dos intervallos consonantes se aconseja aplicar la disonancia. Las fundamentales de las tríadas, si están presentes, normalmente deben disonarse. La situación en (d) del ejemplo 101 es interesante: se aplica la disonancia al tercer grado de la escala mayor en lugar de a la fundamental. En (e)³ tanto los tonos acentuados como la fundamental están disonados. En (f)⁴ puede observarse un caso excepcional en el sentido de que ni los tonos acentuados ni la fundamental están disonados pero sí lo está la tercera mayor de la tríada. Por lo general, siempre y cuando

³ Parece que aquí tuviera que decir “en (f)”. (N. del T.)

⁴ Y aquí, “en (e)” o “en (g)”. (N. del T.)

pueda llevarse a cabo un fuerte y claro enfrentamiento modal, “tonalitoso”⁵ o de acento, pueden ignorarse muchas de las prohibiciones hechas en base al intervalo.



Ejemplo 101. Ejemplos de aplicación de la disonancia: fundamentales de tríadas

(6) Cuanto mayor sea la aplicación de la disonancia que se requiera, más efectivo resultará tomarla por salto; cuanto más efectiva sea, lo mejor es resolverla por salto (ej. 102).



Ejemplo 102. Aplicación de la disonancia por salto

(7) Al igual que en la escritura consonante el objetivo era la introducción eficaz de la disonancia, en la escritura disonante el propósito es la introducción eficaz de la consonancia. La mejor pauta es mantener un riguroso tejido disonante e introducir la consonancia sólo cuando pueda realizarse bien. En teoría no hay un límite para la cantidad de consonancia que puede utilizarse en la escritura disonante.

(8) Evítese la reiteración de cualquier tono excepto para un efecto especial.

(9) El salto a cualquier octava es malo. En la escritura disonante la octava ocupa una posición similar a la del tritono en la escritura consonante del siglo XVI.

⁵ Para aclaraciones sobre este concepto véase “Notas del traductor”.

(10) Evítese la repetición de cualquier tono hasta que se hayan realizado al menos seis progresiones (ej. 103). Una separación mayor es mejor, pero depende mucho del carácter y de la preponderancia de los tonos intermedios. El oído debe ser el juez.

(11) Evítese la repetición de la octava de cualquier tono hasta que se hayan efectuado al menos seis progresiones (ej. 104). En la escritura disonante la reduplicación a la octava no es un factor tan importante como en la escritura consonante. Tras un número relativamente pequeño de progresiones bien disonadas, la repetición de un tono a la octava no es tan censurable como la repetición al unísono. La doble octava se considera incluso en menor medida, una repetición.

The image contains three musical staves. The first two are labeled 'Mejor' and show a sequence of notes with a repeat of a tone after six different intervals. The third is labeled 'Lo mejor' and shows a similar sequence but with a longer interval between the repeated tones.

Ejemplo 103. Repetición del tono

The image shows a musical example with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The top staff has a note labeled '(Mal)' and the bottom staff has a note labeled '(Mejor)'. There are also labels '(Mejor)' and '(Bien)' above the bass staff.

Ejemplo 104. Repetición del tono a la octava

(12) En general, la repetición al unísono o a cualquier octava es más evidente si uno de los dos tonos es el primero o el último, el más alto o el más bajo, el más largo o el más acentuado del neuma. Los tonos repetidos no se deberían disponer en pulsos métricos acentuados consecutivos. No se debería llegar a los tonos repetidos a través de una voz principal similar. Si cualquiera de los dos tonos ocupa una posición relevante

en el neuma, la repetición es más notable. En tempos rápidos la repetición es menos perceptible que en los lentos, siempre y cuando quede fuera de los pulsos métricos principales.

(13) Para un efecto especial, en ocasiones excepcionales, puede ignorarse cualquiera de estas restricciones y obtener un buen resultado.

(14) Es mejor pensar y escribir neumas que contengan un número pequeño de progresiones, a menos que el predominio de una forma compuesta sea esencial.

APLICACIÓN DE LA DISONANCIA RÍTMICA AL NEUMA

Dentro del límite del neuma individual, la disonancia rítmica se obtiene principalmente a través de:

- (1) Síncopa
- (2) Metro inusual (5, 7, 10, 11, etc.)
- (3) Divisiones irregulares de compás y de pulso métrico, como en el ejemplo 105.



Ejemplo 105. Disonancia rítmica del neuma mediante divisiones irregulares de compás y de pulso métrico

A veces resulta difícil hacer una distinción entre estos tres tipos, debido a la ambigüedad de nuestro sistema de notación. (Ver apéndice 1 sobre notación).

En los tempos rápidos debe adoptarse la notación que resulte más fácil para el intérprete. En los tempos moderados y lentos podemos arriesgarnos a una considerable complejidad en la división del pulso métrico, síncopas e irregularidad métrica. Sin

embargo, el compositor debe recordar que a menudo no hay ninguna diferencia entre una figura rítmica simple interpretada con rubato, y una compleja tocada con exactitud. Se puede escoger la notación más afín a los deseos del compositor. Debe quedar claro si el compositor desea una exactitud absoluta o si sólo está indicando un modo de interpretación libre que no se puede anotar mejor de ninguna otra manera.

PROCEDIMIENTO GENERAL PARA LA APLICACIÓN DE LA DISONANCIA RÍTMICA AL NEUMA

La aplicación de la disonancia rítmica es difícil dentro de los estrechos límites de los neumas más pequeños. Cuanto mayor sea el número de progresiones, más fácil será la aplicación de la disonancia.

(1) No deberían aparecer en sucesión lineal más de tres grupos de dosillos o dos grupos de tresillos acentuados, en el caso de que los tonos sean todos de la misma duración.

(2) Cuando los tonos son de diferentes valores, como en los valores polimétricos, este número puede ampliarse, y posiblemente duplicarse (ver capítulo 11).

(3) Recuérdese que en la escritura disonante, el diseño rítmico predeterminado no resulta adecuado a menos que sea, en sí mismo, rítmicamente disonante.

ORNAMENTACIÓN DEL NEUMA

Se pueden utilizar todos los ornamentos convencionales, pero para la escritura disonante pueden elaborarse formas especiales de algunos de ellos (ej. 106). Siempre es mejor escribirlos en su forma completa. Todos los ornamentos pueden interpretarse de forma articulada o no articulada (quasi glissando).

Trinos

Aceptable

Mejor

Mordentes

Giros

Apoyaturas

Ejemplo 106. Elaboración de ornamentos para la escritura disonante

EL CONTINUANTE⁶

Al utilizar el neuma como una unidad estructural de la forma musical es importante alejarse de la psicología del *cantus firmus* que enfatizaba excesivamente la visión acórdica o vertical de la música a expensas de la melódica u horizontal. Para enfatizar la fluidez, el avance y la continuidad de la línea individual, se recomienda la planificación del *continuante*. Éste se basa en el supuesto de que todo motivo, compás o frase inicial contiene en sí mismo, ciertas implicaciones determinantes con respecto al movimiento y al reposo de lo que le pueda seguir. Cualquier idea inicial puede continuarse de una gran variedad de maneras. Algunas de ellas tienden al carácter difuso, otras al desarrollo orgánico. Una de las mejores disciplinas en el arte de la composición es la escritura de un gran número de continuantes para un mismo comienzo dado (ej. 107). A la hora de hacer continuantes es necesario tener una idea concreta y saber intuir tanto lo que *ha* de seguir, como lo que *puede* seguir, teniendo en cuenta su *temple*⁷ (roto o sostenido), su tipo de movimiento (de grado o por salto), su simetría y asimetría, etc.

⁶ Para aclaraciones sobre este concepto véase “Notas del traductor”.

⁷ Recordamos que hemos preferido mantener el término utilizado por Seeger por su raíz latina. Su significado es “impulso”. (N. del T.)

Moderato
mf

Ejemplo 107. Diversos continuantes para un único comienzo

XI

Aplicación de la Disonancia a la Frase

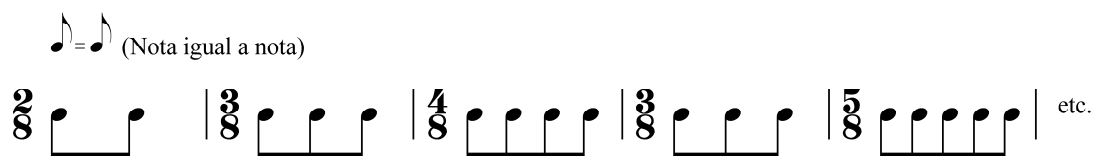
ÓRDENES MELÓDICOS

Al hacer continuantes de neumas, pueden distinguirse tres tipos de órdenes melódicos:

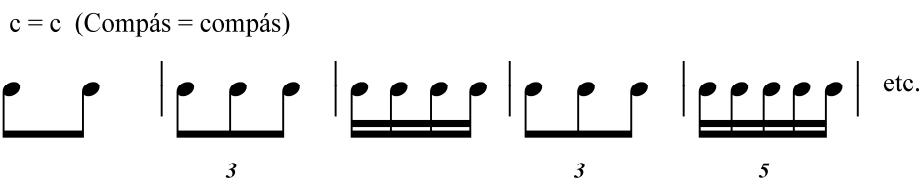
O.M.1. Los pulsos métricos constantes, los compases varían (ej. 108) (Nota igual a nota, ♪ = ♪)

O.M.2. Los pulsos métricos varían, los compases constantes (ej. 109) (compás igual a compás, C = C)

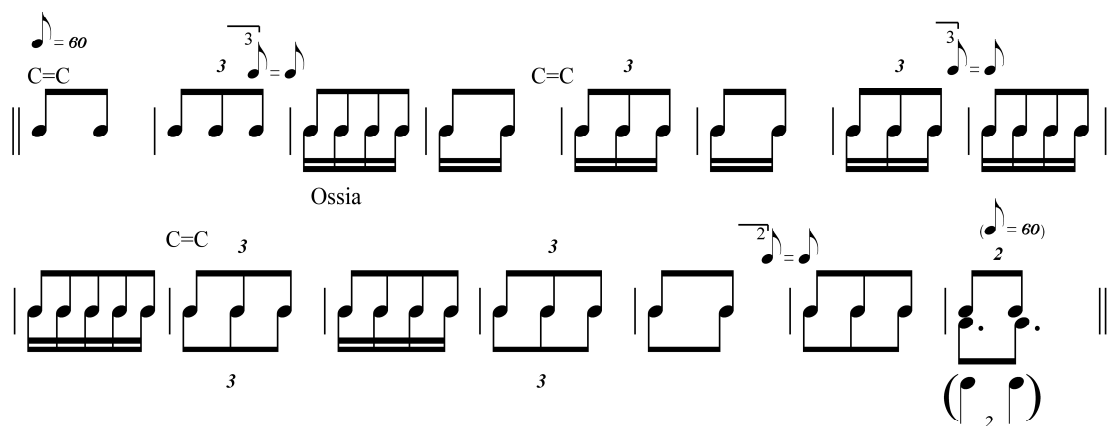
O.M.3. Alternancia de los órdenes 1 y 2 (ej. 110). En este orden se debe tener cuidado a la hora de mantener la estructura rítmica dentro de los límites de la interpretación viable.



Ejemplo 108. Orden melódico 1



Ejemplo 109. Orden melódico 2



Ejemplo 110. Orden melódico 3

(Ciertas combinaciones contrapuntísticas de estos tres órdenes generan un cuarto orden que se tratará en el capítulo 13). No se deberían utilizar más de dos compases del mismo metro seguidos si son rítmicamente consonantes (es decir, en división simple de 2, 3, 4, 6 ó 8). Si son rítmicamente disonantes (es decir, 5, 7, 9, etc., o en una división poco usual de 2, 3, 4, 6 ó 8), tres compases pueden ser suficientes.

CONSTRUCCIÓN DE LA FRASE

Todos los recursos técnicos que se utilizan para construir una frase a partir de un neuma inicial pueden emplearse tanto en la escritura disonante como en la consonante.

(1) *Repetición*. La repetición exacta de un neuma puede realizarse, tras algún material intermedio, en vistas a alguna forma determinada (ver capítulo 12). La *reiteración* (repetición inmediata) debería evitarse excepto cuando se busque algún efecto especial.

(2) *Secuencia*. La secuencia exacta de un neuma disonante puede hacerse pero no es recomendable (ej. 111). En los ejemplos 112-119 se ilustran diversas clases de secuencia modificada. La modificación rítmica interfiere más a la sensación de secuencia que la modificación tonal (ej 114). La modificación tonal y rítmica juntas tienden a destruir la sensación de secuencia.

3

no es bueno

3

3

3

Ejemplo 111. Secuencia exacta de un neuma disonante

3

3

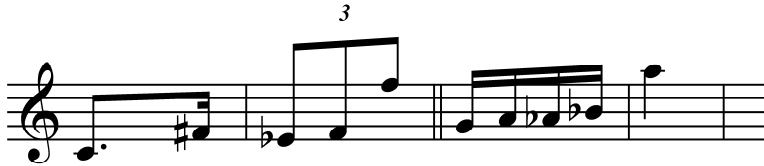
3

3

Ejemplo 112. Secuencia modificada de un neuma disonante: tonalmente disminuida

3

Ejemplo 113. Secuencia modificada de un neuma disonante: tonalmente aumentada



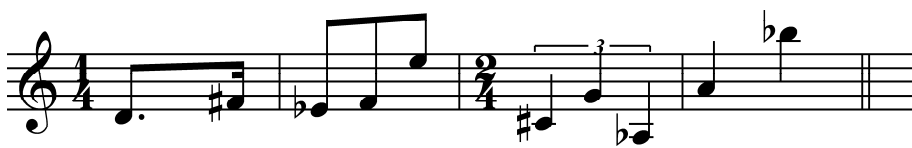
Ejemplo 114. Secuencia modificada de un neuma disonante: rítmicamente disminuida⁸



Ejemplo 115. Secuencia modificada de un neuma disonante: rítmicamente aumentada

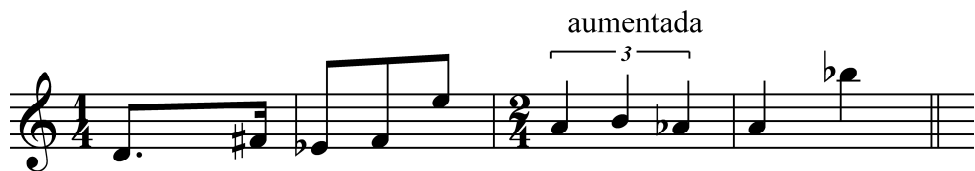


Ejemplo 116. Secuencia modificada de un neuma disonante: tonal y rítmicamente disminuida

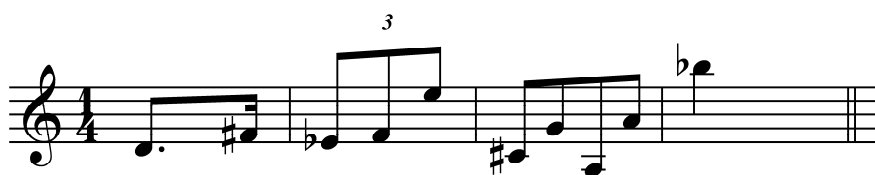


Ejemplo 117. Secuencia modificada de un neuma disonante: tonal y rítmicamente aumentada

⁸ En este ejemplo advertimos los siguientes errores: en primer lugar en el neuma original (puesto que en todos los ejemplos es el mismo): la primera nota es un RE en lugar de un Do y la última un MI en lugar de un FA; en la secuencia modificada, la segunda nota debería ser un SI en lugar de un LA manteniendo así los intervalos tonales y modificando únicamente los rítmicos. (N. del T.)



Ejemplo 118. Secuencia modificada de un neuma disonante: tonalmente disminuida, rítmicamente aumentada



Ejemplo 119. Secuencia modificada de un neuma disonante: tonalmente aumentada, rítmicamente disminuida

(3) *Oposición:*

(a) exacta (ej 120; ver las ocho conversiones, capítulo 7);

(b) modificada (en vista de la enorme variedad de posibilidades, el ejemplo 121 bastará a modo de ilustración).



Ejemplo 120. Oposición exacta

The image displays a musical score for Example 121, titled 'Oposición modificada'. It consists of six staves of music, each illustrating a different technique:

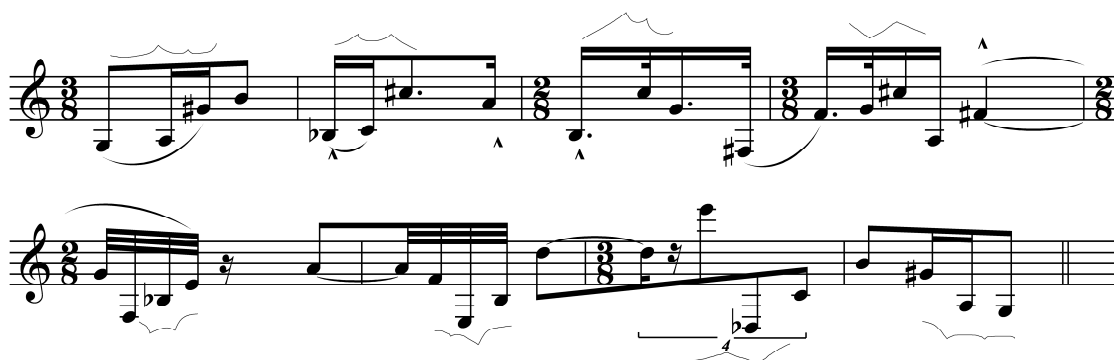
- Staff 1:** Labeled 'Disminución Tonal'. It shows a melodic line in 4/4 time with a triplet of eighth notes (marked '3') that undergoes a tonal change.
- Staff 2:** Labeled 'Aumentación Tonal'. It shows a melodic line in 4/4 time with a triplet of eighth notes (marked '3') that undergoes a tonal change.
- Staff 3:** Labeled 'Oposición Rítmica'. It shows a melodic line in 4/4 time with a triplet of eighth notes (marked '3') that undergoes a rhythmic change.
- Staff 4:** Labeled 'Disminución Rítmica'. It shows a melodic line in 4/4 time with a triplet of eighth notes (marked '3') that undergoes a rhythmic change.
- Staff 5:** Labeled 'Aumentación Rítmica'. It shows a melodic line in 3/4 time with a triplet of eighth notes (marked '3') that undergoes a rhythmic change.
- Staff 6:** Labeled 'Oposición Rítmica'. It shows a melodic line in 3/4 time with a triplet of eighth notes (marked '3') that undergoes a rhythmic change.

Ejemplo 121. Oposición modificada

(4) *Continuidad*. (modulación del neuma; ver capítulo 7).⁹ Al adoptar el término *continuidad* para indicar la modulación de un neuma a otro (ej. 122), debe recordarse que los otros medios para construir una frase anteriormente mencionados también pueden dar continuidad. Sin embargo, el avance melódico se consigue normalmente mediante una modulación del neuma más o menos clara. La repetición, la secuencia y la oposición son procedimientos especiales que deben utilizarse pero no en exceso. El método del *continuante* del que se ha hablado en el capítulo 10, simboliza los puntos esenciales de esta distinción. En la escritura disonante especialmente, uno debe prestar atención a la fluidez de la

⁹ Aquí Seeger nos remite al capítulo 7 de su “Tratado de Composición Musical” donde habla de la “transformación del neuma”. Entendemos que Seeger trata los términos de “transformación” y “modulación” en calidad de sinónimos. (N. del T.)

línea melódica. Todo compositor debería ser consciente de qué materiales se le dan mejor (tono o ritmo). Si es el tono, el esquema tonal es lo que debe guiarle; si es el ritmo, el esquema rítmico (por supuesto, debe esforzarse más en el aspecto que menos domine). Esta práctica de la transformación de un neuma en otro (ver ej. 67) debería emprenderse en este punto.



Ejemplo 122. Continuidad: modulación del neuma

(5) – (6) *Extensión y Compresión*. Al utilizar estos procedimientos el compositor no encontrará mejor modelo que las citas que se ofrecen en los ejemplos 73 y 74. Es muy aconsejable utilizar estos procedimientos, ya que debido a la propia naturaleza de la escritura disonante, una simple extensión o compresión cambia profundamente las características del neuma pero deja una sensación de unidad.

PROCEDIMIENTO GENERAL

(1) Al principio, puede que los continuantes tiendan a utilizar demasiados saltos. Con la práctica de las escalas disonantes se moderará esta tendencia (ver más abajo y el apéndice 7).

(2) Lo más importante en el continuante es el momentum. El tipo de movimiento puede establecerse en el neuma inicial y puede ser continuo o discontinuo.

(3) La asimetría es relativamente fácil en la escritura disonante, pero es aconsejable una *simetría* del detalle asimétrico.

(4) Los movimientos contrario y retrógrado y las inversiones de un neuma ayudan a aportar simetría a la vez que conservan el efecto disonante. Siempre se corre el peligro

de caer en la pedantería, especialmente en el uso del retrógrado y de las conversiones muy modificadas. Lo que verdaderamente importa no es la manera en que las cosas *han sido construidas* si no la *impresión* que dan.

(5) El fraseo (es decir, el uso de ligaduras y puntillos) puede hacer más disonante una secuencia considerablemente consonante o puede dar una sensación de secuencia a una estructura tonal y rítmica no secuencial.

(6) Las indicaciones¹⁰ complejas y compuestas deberían evitarse salvo en ocasiones excepcionales. Los ritmos disonantes pueden barrarse de manera consonante si es necesario para la interpretación.

(7) Se debe prestar mucha atención a la tendencia general de la línea melódica. Si vuelve sobre sí misma demasiado a menudo dará la sensación de una ardilla en una jaula (apropiado para tipos como el *perpetuum mobile*). Si tiende a propulsarse siempre hacia arriba, pueden aparecer interrupciones en la línea cuando no es deseable. Éstas, sin embargo, pueden resultar apropiadas en un carácter sostenido y declamatorio¹¹. Actualmente las líneas proyectadas hacia abajo son poco comunes y se debería experimentar con ellas.

ESCALAS¹² DISONANTES: MODOS Y SECUENCIAS

En un tempo lento y regular no se puede hacer ninguna escala de tonos y semitonos que no suene consonante. Pero en tempos moderados y rápidos la fusión de pulsos métricos conduce a la formación de neumas lineales binarios y ternarios y a una resultante aplicación de la disonancia a través de los choques de modalidad y tonalidad expuestos por esos pequeños “núcleos” relativamente consonantes; *suponiendo que la escala dada permita que los choques resulten efectivos*.

Se puede encontrar un gran número de escalas disonantes atendiendo a dos métodos diferentes. (1) puede decidirse el número total de grados y las dimensiones de los grados se pueden determinar y organizar de forma muy diversa. Este método es bastante artificial y no se recomienda excepto para ocasiones especiales. (2) Los grados se

¹⁰ Se refiere a las indicaciones de compás. (N. del T.)

¹¹ Escribe “declamative” y lo interpretamos como un sinónimo de “declamatory”. (N. del T.)

¹² Escribe “Dissonant scales (runs)”. En esta traducción hemos prescindido del paréntesis porque redundaba en el concepto de “escalas”. (N. del T.)

pueden disponer en unidades dobles o triples en secuencias de tricordos, tetracordos, pentacordos, hexacordos, heptacordos, etc. Lo más práctico ha resultado ser el uso de los dos primeros tipos principalmente, sobre todo porque los demás en realidad son compuestos de ellos.¹³

Muchas de estas escalas no reduplican su nota inicial en la segunda octava pero sí en la tercera o en una o varias más tarde antes de que el modelo finalmente coincida con el tono inicial. Esta repetición conjunta del modelo y del tono inicial se puede calcular en base al intervalo comprendido entre los tonos iniciales de dos apariciones sucesivas del modelo. Así, el modelo que se muestra en el ejemplo 123 se repite a la séptima menor. La séptima menor es $5/6$ de una octava. Por consiguiente, esto es una escala de cinco octavas; la repetición conjunta del tono inicial y del modelo tiene lugar en la sexta octava. Y puesto que la repetición conjunta del tono inicial y del modelo constituye la primera reduplicación, estas escalas no siempre son escalas de una sola octava sino que a menudo son verdaderas escalas de dos, tres o cuatro octavas. La siguiente tabla resulta útil:

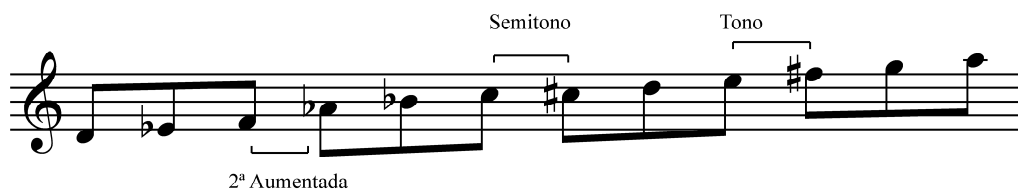
Modelos que repiten a la:	reduplican en la:
tercera mayor	segunda octava
cuarta justa	sexta octava
tritono	vigésimo segunda octava
quinta justa	octava octava
sexta menor	tercera octava
sexta mayor	cuarta octava
séptima menor	sexta octava
séptima mayor	duodécima octava
novena menor	novena octava
novena mayor	octava octava

¹³ Se pueden construir escalas *dicórdicas* sobre un diseño que consista en una alternancia de segundas, menor, mayor y aumentada (ver ejemplo 195 en el apéndice 7). Pero se proyectan y se interpretan más fácilmente si se consideran como tricórdicas o tetracórdicas (ver ejemplo 196). El motivo podría ser que una escala auténtica ha de tener algo del modo en el que está basada y ser, de esta manera, una estructura melódica. Como hemos visto, la unidad melódica más pequeña, el neuma, sólo puede considerarse como de dos tonos métricos. No puede tener ni los rudimentos de la tonalidad ni de la identidad rítmica, siendo ambos esenciales a la realidad musical.

Estas transformaciones internas dan la diferenciación modal particular, como en el ejemplo 124. El intervalo de unión (diazesis) también causa una sutil diferenciación del modelo dependiendo de si es de un tono, un semitono o una segunda aumentada. Véase el modelo de unidades triples del ejemplo 125.



Ejemplo 124. Diferenciación modal a partir de la transformación interna del modelo tonal



Ejemplo 125. Efecto de la diazesis

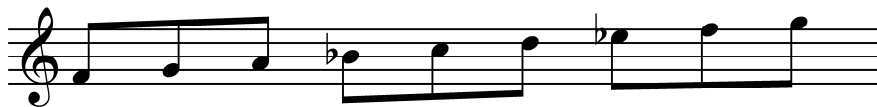
Se puede construir la misma sucesión de tonos usando diferentes modelos, dando otra clase de diferenciación modal. Aquí el acento es un factor importante como también lo es el fraseo (ej. 126). Una cosa es recorrer una de estas escalas disonantes en una sola dirección, y otra muy distinta volver sobre sí misma y seguir adelante, porque en este último caso las notas repetidas no son recomendables. Es mejor, al cambiar de dirección, que transcurra a lo largo de una escala diferente (aunque no necesariamente por una escala basada en un modelo diferente). Incluso entonces es imposible evitar por completo los tonos repetidos, pero la repetición a menudo se ve disimulada por las implicaciones tonales de las unidades tricordales o tetracordales. El tono en realidad puede ser el mismo, pero *parece* ser diferente debido al contexto (ej. 127).



Modelo de tono-semitono con diazeuxis de tono

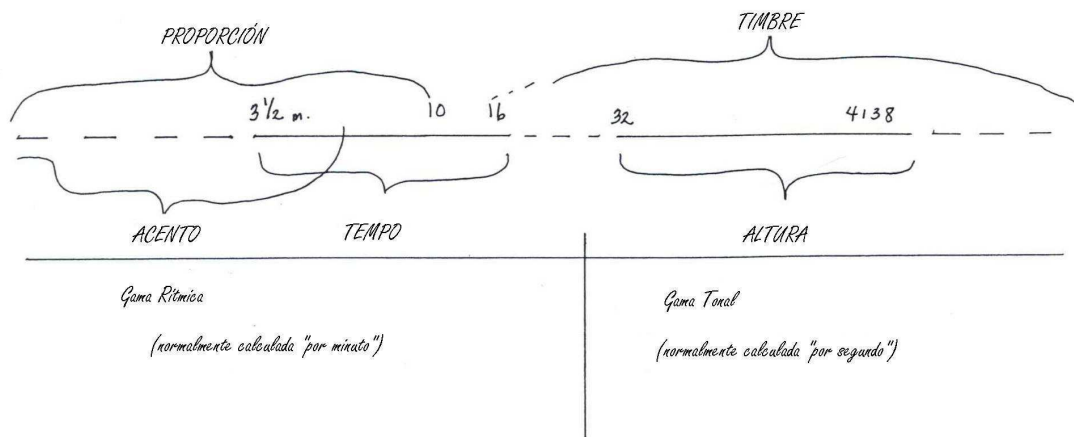


Modelo de semitono-tono con diazeuxis de tono



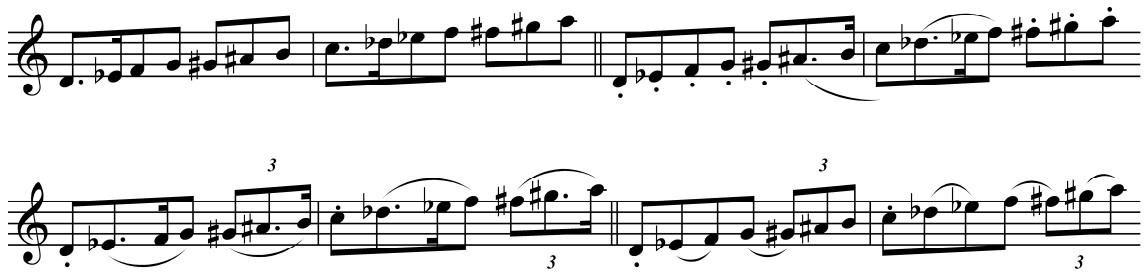
Modelo de tono-tono con diazeuxis de semitono

Ejemplo 126. Diferenciación modal mediante el uso de diferentes modelos



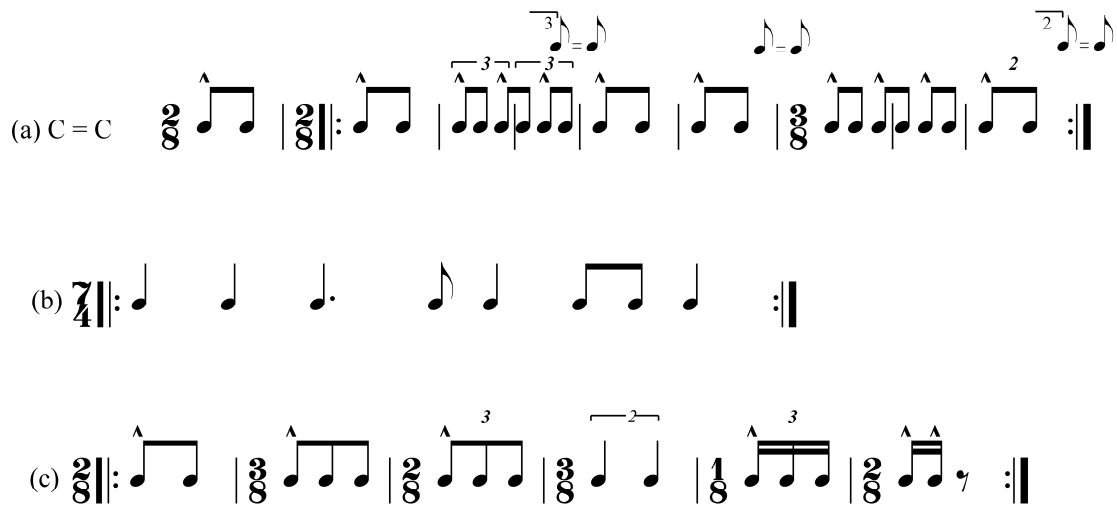
Ejemplo 127. Implicaciones del tono de diversas unidades acórdicas

La modalidad rítmica suele establecerse mediante la configuración del modelo: su tamaño, su disposición proporcional y sus acentos. La colocación simétrica de intervalos diferentes y la colocación asimétrica de los similares, proporciona posibilidades ilimitadas para la elaboración del detalle. De hecho, el camino más fácil es ser demasiado pródigo en materiales lo que acarrea como resultado un carácter difuso nada recomendable (ej. 128).

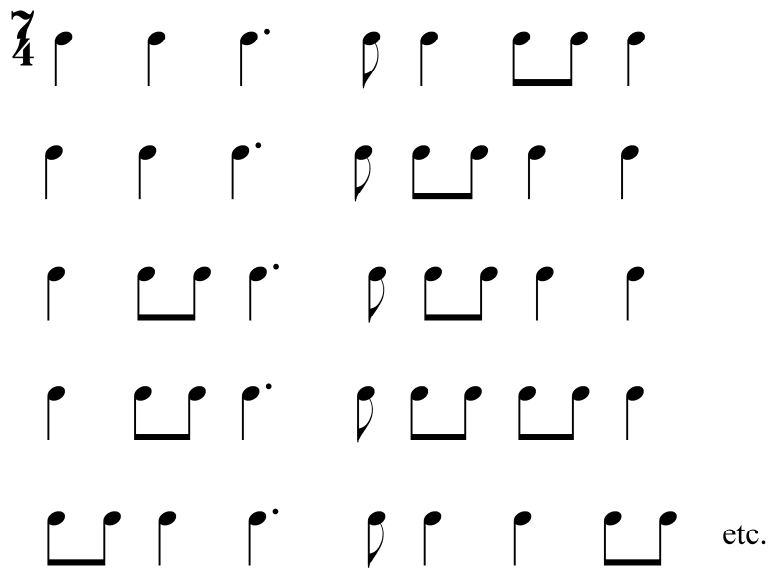


Ejemplo 128. Modelo de modalidad rítmica

La advertencia general contra la fórmula rítmica predeterminada, excluye de manera explícita la reiteración de cualquier modelo que sea, en sí mismo, disonante. Pero incluso modelos como los que se muestran en el ejemplo 129 deben usarse con reserva. En (b) se puede obtener un resultado más típicamente disonante manteniendo algún elemento característico del modelo y variando los materiales restantes, de acuerdo con algún plan preconcebido (ej. 130). Un esquema como este bien transmite una idea de modalidad a través de medios únicamente rítmicos. Es susceptible de infinitas variaciones.



Ejemplo 129. Modelo disonante en la fórmula rítmica

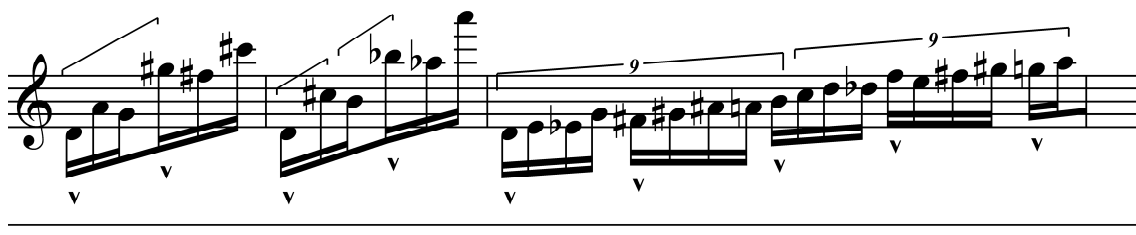


Ejemplo 130. Modalidad mediante medios rítmicos

Siguiendo el método general de lo anteriormente dicho, se pueden distinguir pasajes que no son de naturaleza exclusivamente escalar si no más bien secuencial. En éstos se pueden utilizar los diversos neumas curvos (como en las escalas anteriores se utilizaron los neumas lineales) disponiéndolos en pequeños núcleos como los tricordos y tetracordos. Los equivalentes rítmicos y tonales no parecen estar relacionados de una forma tan contundente, y por ello, en estas secuencias, un diseño rítmico oponiéndose a la estructura tonal genera el mejor efecto.(ej. 132).



Ejemplo 131. Secuencia de neumas lineales



Ejemplo 132. Secuencia de neumas curvos

A propósito de esta fase de la escritura disonante, resulta interesante observar que el arte de la improvisación se ha ido perdiendo a lo largo del siglo pasado. Durante el mismo periodo, en la composición se ha desarrollado una situación en la que *cualquier* material tonal podría utilizarse con *cualquier* material rítmico. Se ha ignorado la idoneidad de ciertos tipos de lo uno con ciertos tipos de lo otro. El “jazz” es tan libre de escoger ciertas combinaciones como lo es una cantata religiosa o un poema sinfónico. ¡La popularización académica es absoluta!

La asociación, para usos específicos, de un determinado corpus de material tonal homogéneo con uno similar de material rítmico puede encerrar más importancia de la que estamos dispuestos a darle en este momento. Es precisamente este tipo de terreno en el que trabaja el improvisador. Esta asociación debe ser musical, no simplemente una construcción teórica (es decir, debe llevarse a cabo en un proceso melódico). Los “Ragas” de la India pueden haber sido de esta naturaleza: ni escalas, ni modos, ni siquiera melodías sino más bien un cúmulo de material con unas funciones tradicionales bien definidas que, en las manos o en la voz de un artista competente, podría trabajarse con gran libertad y originalidad. Este aspecto de la música necesita un cultivo especial en este momento en que la artificialidad y la interpretación experta constituyen la norma.

XII

Aplicación de la Disonancia a la Línea como un Todo

Durante los últimos cien años la tendencia general en la forma del todo, o “macroforma”, ha sido más y más hacia el carácter difuso. Las composiciones de una línea individual prácticamente han desaparecido. Por otra parte, las composiciones polifónicas han alcanzado una longitud considerable. El flujo ininterrumpido se ha mantenido en muchos casos durante aproximadamente una hora, y juntando varias obras de una hora de duración se han elaborado obras de tres y cuatro horas. Estas largas composiciones se han basado en una línea melódica de dos tipos: (1) una célula temática cada vez más y más corta y (2) un vuelo lírico suspendido en lo alto mediante varios procedimientos de cadencia rota, incesantes modulaciones y varias ayudas programáticas. Sin embargo, no se contaba con que estas líneas se sostuvieran por sí mismas; ni tampoco pueden hacerlo sacadas de su contexto. Sáquese de su contexto la línea melódica del final del *Tristan* o la *Walkiria*, o del movimiento lento de una obra sinfónica de Strauss o Debussy, o incluso de alguna de las canciones más famosas con acompañamiento de piano, y se observará que están llenas de interrupciones y discontinuidad que, en su contexto polifónico, queda encubierta por las otras partes.

Tal vez pongamos en duda la conveniencia de mantener una línea ininterrumpida en una composición polifónica, pero podemos aceptar como un axioma que *cuanto más pueda sustentarse por sí misma cada parte, mejor será*, si no intervienen otros factores, *la combinación polifónica de ellas*. Pueden hallarse claras muestras de la verdad de este axioma en ejemplos tan breves como el principio de la *Pasión según san Mateo*, el Preludio de *Tristan*, y el movimiento lento de la *Eroica*, pero este tipo de escritura ha desaparecido sin duda durante los últimos cincuenta años. En las obras de su último periodo (opus 23 al 30), Schoenberg ha logrado que cada parte sea igualmente importante. También ha aspirado a un grado de organización de la frase que no tiene parangón desde el siglo XV, pero el efecto es difuso porque la extraordinaria

organización del neuma y de la macroforma no es, excepto en un grado muy pequeño, comprensible para el oído musical, a no ser que se trate de un ojo especializado en la partitura; y la escritura no puede considerarse sino como algo casi perverso. Se debe admitir, de hecho, se le debe reconocer con gratitud, que Schoenberg está más cerca que ningún otro compositor vivo de alcanzar lo sublime en música, siendo Carl Ruggles el único que podría mencionarse junto a él (por ejemplo en *Angels, Lilacs y Portals*). Resulta curioso observar aquí, sin embargo, casi el contrario exacto del procedimiento técnico. El carácter completamente difuso de la organización en las composiciones de Ruggles da un efecto de flujo continuo completamente ausente en el Schoenberg sumamente organizado, excepto en tres o cuatro compases esporádicos. Si una organización interna comparable a la de Schoenberg (más para el oído y menos para el ojo) pudiera combinarse con la magnífica concepción del todo en la siempre imperiosa obra de Ruggles, podría conseguirse una clase de línea melódica más segura.

Hay pues, dos razones para el cultivo de la técnica orgánica en la línea melódica individual. En primer lugar, se trata de un tipo de composición que en sí misma, ha sido poco explotada. Especialmente ahora, después de que la pura multiplicación de las partes casi se ha esclavizado a sí misma, se convertiría en una simplicidad bien recibida frente al frecuente despliegue de pura complejidad. En segundo lugar, una técnica más sólida en la línea melódica individual contribuirá a una polifonía más clara, más absoluta y con más partes verdaderamente independientes.

La disonancia y consonancia del detalle son bastante fáciles de establecer y organizar, pero la disonancia y la consonancia en la forma del todo (macroforma) presenta un problema más dificultoso teniendo en cuenta los dos aspectos diferentes sobre los que se establece dicha distinción, a saber:

- (1) el histórico,
- (2) el técnico.

Muchos de los compositores de antaño como Palestrina, Bach, Mozart y Beethoven escribieron una macroforma de tipo claramente disonante pero con el detalle consonante. Por ejemplo, un movimiento de sonata con secciones principales tales como:

sección del primer tema – 31 compases
sección de transición – 43 compases
sección del segundo tema – 22 compases
sección del tema cadencial o codetta – 26 compases

es, desde el punto de vista del análisis técnico, sumamente disonante. Históricamente, sin embargo, la música romántica o bien lo consideró consonante, o bien ignoró la desviación de una pauta ordenadora como por ejemplo: 36-48-24-24. Por otro lado, puede haber una serie de frases que serían históricamente disonantes aunque, desde el punto de vista de la construcción técnica, se considerarían mucho más consonantes que la exposición de la sonata antes bosquejada. Por supuesto hay otros factores en la forma además de la mera división en partes, pero lo anterior muestra muy bien la ambigüedad de nuestros términos y la relatividad de algunas de nuestras ideas musicales.

Así pues, las posibilidades en la combinación del detalle y del todo son:

- (1) detalle consonante, macroforma consonante (mucha música folklórica, música popular y el más simple arte musical se incluyen en esta clase);
- (2) detalle consonante, macroforma disonante (gran parte del arte musical más antiguo);
- (3) detalle disonante, macroforma consonante;
- (4) detalle disonante, macroforma disonante.

Tanto la tercera como la cuarta posibilidad resultan adecuadas para la escritura disonante, pero para el tipo de escritura disonante que aquí nos interesa, concretamente la composición orgánica, ninguna puede recomendarse en su aspecto estrictamente técnico. En primer lugar, estamos en la posición histórica de haber tenido demasiada forma disonante (y además, una forma disonante de naturaleza sumamente difusa). En segundo lugar, la composición orgánica tal como aquí se entiende, está compuesta de un equilibrio entre disonancia y consonancia. Puesto que el método adoptado se basa en una disonancia básica en la cual se introduce toda la consonancia que la estructura permita, y puesto que en una composición primero se capta el detalle y después la

forma, la selección de este detalle disonante tendría que realizarse en un molde tan estructuralmente consonante como se pueda para que resulte históricamente disonante.

El procedimiento general para llevar a cabo esto se encontrará al final de este capítulo. Pero puesto que la naturaleza del equilibrio deseado es en gran medida de tipo intuitivo, resulta conveniente considerar primero la naturaleza del *temple disonante*. Como se dijo en la Introducción, la composición es por un lado una repetición de la práctica heredada y, por otro, la evolución de ésta. Entonces, el *temple* disonante consiste simplemente en el énfasis en la evolución frente a la práctica heredada. El *temple* consonante sería el énfasis en la práctica heredada frente a la evolución. Un compositor que sea partidario del *temple* consonante imitará a Beethoven, Brahms, Debussy o Schoenberg mientras que un compositor que apoye el *temple* disonante tomaría a Schoenberg, Scriabin y Stravinsky como puntos de partida y se especializaría en explorar los caminos a partir de la chispa que aquellos iniciaron. Hay otros caminos en la historia de la música que sólo se han vislumbrado o tal vez se han recorrido en un corto tramo. Vale la pena retomar algunos de ellos y ver a dónde conducirán. De este modo, la composición musical no es solamente la continuación de caminos que ya existen sino la reapertura de los que ya se han debatido. Quizá sea necesario recordar una vez más que el objetivo último del *temple* disonante como aquí lo entendemos es conducir a un estilo en el que se valore por igual lo antiguo y lo nuevo.

En cualquier tipo de composición el *temple* se puede:

- (1) mantener a lo largo de la composición,
- (2) oponer de manera más o menos clara a otros *temples*,
- (3) modular de un *temple* a otro.

El tratamiento orgánico de los tres depende de la adecuada continuidad y economía del detalle neumático y de su adecuada consolidación en la frase (ver capítulo 11). Los mismos procedimientos técnicos que se utilizan a la hora de construir la frase a partir de neumas se pueden usar en la construcción del todo a partir de la frase (ver capítulo 7).

CENTRALIDAD TONAL

Puesto que la vieja tonalidad y modalidad se han debilitado hasta tal punto que ya no sirven en la escritura disonante excepto para ser quebrantadas, no nos queda otra cosa que el *centro tonal* (*pitch center*).¹⁴ Sin embargo, en lugar de considerar que el centro tonal (*pitch center*) se reduplica en cada octava como en la vieja tonalidad, podemos considerar el centro tonal (*pitch center*) como algo absoluto (existiendo uno sólo en la gama entera para cada pieza o pasaje de una determinada tonalidad). En cuanto a los centros subordinados cuya relación con el centro tonal (*tonal center*) incrementa la fuerza de éste, se recomienda crear un equilibrio hacia cada lado. Por ejemplo, si el primer movimiento, lejos del centro tonal (*tonal center*) adoptado, está a su séptima mayor superior, el segundo movimiento podría estar a la séptima mayor inferior, retornando después al centro tonal (*pitch center*) principal. Un buen ejemplo, aunque todavía tenga trazas de una extensión del viejo sistema tonal, puede hallarse en el Op. 73, n° 1, *Guirlandes*, de Scriabin, donde los centros tonales (*tonal centers*) son los siguientes:

—
LA – FA – DO# – LA – SI – SOL – LA

La simetría de esta disposición es notable: primero una tercera mayor inferior, después una tercera mayor superior: regreso a LA; luego un tono arriba, un tono abajo, y de vuelta a la tónica (para una explicación más elaborada de la teoría acórdica tonal, ver capítulo 16).

CENTRALIDAD RÍTMICA

Durante el siglo XIX la centralidad rítmica se establecía mediante la adopción de una indicación de compás que normalmente permanecía fija a lo largo de toda la composición. Los últimos treinta años han presenciado el deterioro de este sistema, en parte debido a una confusión fraseológica en lo que se refiere a los respectivos papeles

¹⁴ Para aclaraciones sobre este concepto véase “Notas del traductor”.

del acento métrico y del acento de frase (ver apéndice 2). La vieja indicación de compás cumplía una doble función y, a menudo, es ambigua. Por un lado servía como medio para mantener a los músicos juntos, y por otro, para marcar la recurrencia de pulso. La música moderna, por lo general, ha perdido su sensación de pulso, y se ha intentado cambiar la indicación de compás cada vez que cambiaba el acento de frase. La complejidad de la interpretación de conjunto que resulta de esta práctica es de lo más inaceptable y a menudo se traduce en una profunda falta de sutileza.

Otro modo por el que se ha conseguido centralidad rítmica ha sido mediante la figura rítmica fija, cuya repetición unifica una estructura que de otro modo sería poco precisa (Strawinsky se basa en gran medida en este procedimiento). Es un medio de composición fácil, pero no característico de la escritura orgánica.

PROCEDIMIENTO GENERAL

(1) Es aconsejable escoger para el centro tonal (*tonal center*) una altura razonablemente cerca del RE central o, para un cambio, bastante cerca del centro del ámbito que la melodía vaya a recorrer. Parece posible que los centros subordinados o dominantes estén situados a una tercera mayor superior o inferior en lugar de una quinta por encima o por debajo de la tónica. También cabe la posibilidad de que la sensible del superior se enfatice. Las sensibles de los inferiores deberían estar a distancia de un tono o de un salto; las sensibles de los superiores, tanto a distancia de un semitono, de un tono o de un salto.

(2) En una línea melódica disonante puede haber un pulso irregular en el Primer Orden, uno regular en el Segundo Orden y una alternancia de regular e irregular en el Tercero. Aunque los oyentes no siempre perciben el pulso como tal, la manera en que lo percibe el intérprete a menudo produce una riqueza de matices en la interpretación que no se puede obtener de ninguna otra forma. En la melodía disonante también se puede conseguir centralidad rítmica mediante la recurrencia de un ritmo característico, mediante una economía del detalle rítmico y por medio de un énfasis acertado en la continuidad rítmica.

(3) Al principio no hace falta aspirar a que la composición para una línea melódica individual sea de grandes dimensiones. Es buena idea elegir un determinado

instrumento para cada composición y escribir ajustándose a sus características. Pequeñas suites para los instrumentos de viento madera solos constituyen un buen vehículo para los primeros esfuerzos en escritura disonante.

(4) Los inicios y los finales pueden ser bruscos y no conclusivos.

(5) Aunque el compositor no siempre tiene que impresionar al oyente demostrándole que sabe hacia dónde va, lo mejor es que sepa muy bien si está utilizando una línea continua o discontinua y que lo está haciendo por un propósito establecido y no por una técnica defectuosa.

(6) Evítese la forma seccional. Evitar la forma tripartita a menos que sea de un tipo inusual tal como una primera o una tercera parte muy corta. Son posibles secciones de cuatro, cinco, seis y siete partes, pero el problema de obtener organización interna en ellas en realidad pertenece a un plan tan diferente de la visión ortodoxa de la forma musical que debería atenderse por separado.

(7) La música puede tener una forma comparable a la prosa, tal y como ocurre con mucha de la polifonía vocal del siglo XVI; o puede dividirse en secciones como la música de danza; o puede venir dada por lo que podría llamarse “forma de verso”. La forma de prosa se adecúa bien a la etérea *cantilena* sostenuto (que debería ser muy buscada en la melodía disonante). Sin embargo, la forma de verso tal vez sea la más fácil sobre la que trabajar. A continuación se enumeran algunas posibilidades (las cifras indican tanto el número de pulsos métricos, el número de compases en una frase o el número de frases en una sección, etc.)

(a) 3-2-3-2-3-2-5-5-5 5-5-5-2-3-2-3-2-3

(b) 5-7-5-7-3-3-5-7-5-7-3-3-4-4

(c) 4-3-2-1-2-3-4 4-3-2-3-4 4-3-4 1-2-1

(d) 1-2-1-2-3-2-1-2-3-4-3-2-1 5-5-5

(e) 2-2-2-3-3-4-2-5-1-2-4-1-2-1-1-1-1-1

(8) Con lo anterior, se pueden mezclar muchas herramientas de asonancia musical y ritmo. Por ejemplo, un tono repetido, un intervalo característico, algún neuma particular o figura rítmica, una articulación o fraseo distintivo, puede volver a presentarse a intervalos simétricos al principio, en medio o al final de cada frase.

(9) Cuanto más rigurosamente se mantenga el tejido disonante, mejor será el resultado por movimiento retrógrado. Se pueden interpretar secciones completas y composiciones enteras de atrás a adelante tanto en relación exacta como modificada. Esta es una manera de “repetir”.

(10) El “repetir” exacto (||: :||) se puede utilizar con discreción, pero es preferible una repetición modificada.

76 *mf*

4 *p*

6 *rall.*

9 *a tempo* *più mosso* $\sigma = 104$ *rall.* C=C

16 *a tempo* *più mosso* $\sigma = 104$ *rall.*

25 *rall.* $\sigma = 60$

EXPLICACIÓN DE LA NOTACIÓN PARA LOS COMPASES 10-12

EXPLICACIÓN DE LA NOTACIÓN PARA LOS COMPASES 17-22

Ejemplo 133. Posibilidades de disonancia y consonancia en la composición orgánica

(11) Aunque la forma tema y variaciones no se recomienda de momento, son posibles varias formas de ostinato (passacaglia, chaconne). El ostinato se puede modular

cambiándole un tono a intervalos simétricos hasta que se origina un nuevo ostinato (del mismo modo puede llevarse a cabo una vuelta al original).

(12) La monotonía es un elemento legítimo en el arte, pero no la monotonía producida por un carácter difuso no planeado (demasiada variedad). Esto último es el mayor peligro en la escritura disonante. A menudo es el resultado de una organización excesiva a lo largo de una línea concreta. El tipo de organización óptimo es aquel que presta una atención similar a todos los recursos técnicos y que observa que todas sus interrelaciones estén debidamente atendidas.

(13) El nivel dinámico¹⁵ debería escogerse cuidadosamente en cada composición, y las desviaciones de ese nivel deberían hacerse con tanta previsión como la modulación tonal.

(14) Asimismo, la velocidad básica debería tenerse en mente de manera muy clara, y los acelerando, rallentando y rubato deberían calcularse de tal modo que las relaciones entre ellos y con las dinámicas, ritmos y alturas estén finamente equilibradas.

(15) La planificación de los acentos es quizá una de las más importantes. Demasiados acentos o muy pocos o una distribución alborotada de ellos, es uno de los medios más rápidos para estropear una composición. El ejemplo 133 es una forma binaria, la primera parte, que termina en el compás 8, es 7-5-7; la segunda, 9-11-9. En la primera parte, las tres frases riman con el salto descendente hacia el *Sib*. Las tres frases de la segunda parte riman al comenzar todas con las notas RE#-RE-MI. El neuma inicial se repite en el compás 6 y los primeros compases rimados de la segunda parte están hechos de una versión tonalmente disminuida, una rítmicamente aumentada y una disminuida de sus tres últimos constituyentes. El segundo compás de la primera frase (compás 2) y el segundo compás de la tercera (compás 7) están rítmicamente invertidos, con una ligera alteración tonal. El material del compás 4 (legato) se utiliza para elaborar los pasajes en staccato que empiezan en los compases 10 y 17 respectivamente: en el primer caso por movimiento directo, en el último por movimiento contrario. El material del compás 14 se utiliza de nuevo en los compases 20, 21 y 27. En la primera parte hay una clara sensación de centro tonal (*tonal center*) del *Sib*- RE central; esto se ornamenta en los inicios de frase rimados de la segunda parte y, mediante una secuencia es conducido descendentemente hacia el *LA^b* (un ejemplo de descentralización más o menos estudiada por lo que al tono se refiere). Si el *Sib* central sonara de nuevo después

¹⁵ Para aclaraciones sobre este concepto véase “Notas del traductor”.

del *LAB* final (el *Sib* una octava más agudo) podría percibirse claramente como el centro tonal (*tonal center*) de la pieza: la altura no sólo del comienzo, sino de diversos puntos a lo largo del resto de la pieza. Lo confirma la terminación de la primera frase en *Sib* y en el importante *FA#* del compás 24. El *ossia* para los compases 10-15 y 17-24 muestra la división métrica. Sin embargo, la ejecución en *staccato* parece destruir el pulso, así que se puede escoger la notación que resulte más fácil para la interpretación.

XIII

Órdenes Acórdicos y Especies

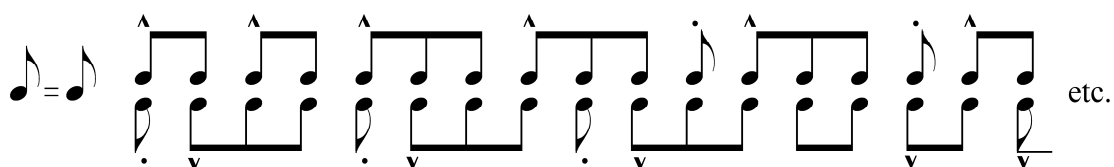
ÓRDENES ACÓRDICOS

En el contrapunto disonante a dos voces debe prestarse la misma atención a la disonancia melódica (horizontal), tanto tonal como rítmica de cada línea, como a la disonancia acórdica (vertical), también en ambos aspectos, tonal y rítmico. Existen tres órdenes acórdicos en los que se pueden combinar las dos melodías:

O.A.1. Los pulsos métricos coinciden, los acentos varían (ej. 134)¹⁶

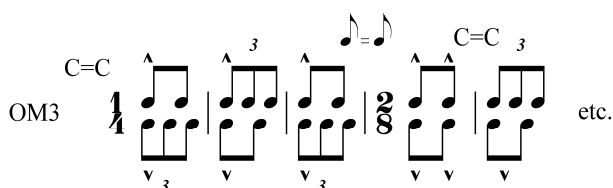
O.A.2. Los acentos coinciden, los pulsos métricos no acentuados varían (ej. 135)

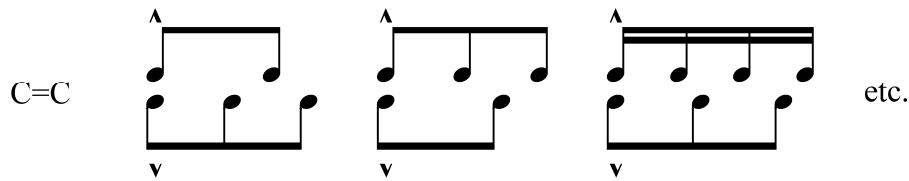
O.A.3. Ninguno coincide (ej. 136)



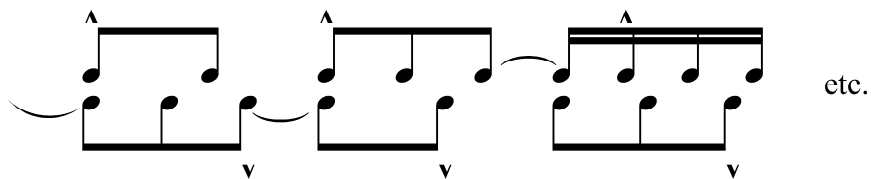
Ejemplo 134. Orden acórdico 1: los pulsos métricos coinciden, los acentos varían

¹⁶ Para un efecto especial se pueden utilizar pasajes aislados con coincidencia de acento y pulso métrico.





Ejemplo 135. Orden acórdico 2: los acentos coinciden, los pulsos métricos no acentuados varían



Ejemplo 136. Orden acórdico 3: ni los pulsos métricos ni los acentos coinciden

Ejemplo 137. Los tres órdenes melódicos en conexión con los tres órdenes acórdicos

(1) En el manuscrito no aparece el doble corchete para indicar semicorcheas. Lo añadimos porque parece obvio que se trata de un error (N. del T.)

Los tres Órdenes Melódicos (ver capítulo 11) se utilizan en conexión con los tres Órdenes Acórdicos como se muestra en el ejemplo 137. En las combinaciones que utilizan el Orden Melódico 3, una de las dos líneas debe guiar. Esta guía (marcada como “dux” o “principal”) puede cambiar de una a otra línea en el transcurso de la

composición, pero este recurso se utilizará con moderación excepto cuando haya un director.

Los diferentes órdenes melódicos no pueden combinarse acórdicamente. El orden melódico 4 del que hemos hablado anteriormente, resulta del uso del Orden Melódico 1 en la línea principal y de la elaboración de una disonancia rítmica contra esa línea en los Órdenes Acórdicos 2 ó 3, como en el ejemplo 138.

The image shows two musical examples, (a) and (b), illustrating the relationship between melodic and harmonic orders. Above each example is a 'Principal' melodic line consisting of two eighth notes. Example (a) shows the combination of Order Melodic 1 (OM 1) and Order Melodic 4 (OM 4) with Order Acórdico 2 (OA 2). It features four measures with time signatures 2/2, 3/2, 4/8, and 3/2. The first measure has a triplet of eighth notes. The second measure has a pair of eighth notes beamed together. The third measure has a triplet of eighth notes. The fourth measure has a pair of eighth notes beamed together, with a '4' above the notes and '(PRINCIPAL)' below. Example (b) shows the combination of OM 1 + OM 4 with OA 3. It features two measures with time signatures 2/2 and 3/2. The first measure has a triplet of eighth notes with a 'v' below. The second measure has a pair of eighth notes beamed together with a 'v' below. Both examples end with 'etc.'.

Ejemplo 138. Orden Melódico 4: Orden Melódico 1 en disonancia rítmica con los órdenes acórdicos 2 y 3

Disonancia Acórdica

La sonoridad simultánea (acórdica) de los dos tonos que integran un intervalo debe diferenciarse claramente de su sonoridad secuenciada (melódica). Cuando el intervalo se considera un acorde embrionario se puede denominar una “díada”.

El contrapunto disonante depende tanto de la disonancia melódica, que la disonancia acórdica es mucho menos importante que en el viejo contrapunto diatónico. Las disonancias acórdicas pueden clasificarse como sigue:

- | | |
|---|-----------------------|
| $\left. \begin{array}{l} 2^{\text{a}} \text{ menor} \\ 7^{\text{a}} \text{ Mayor} \\ 9^{\text{a}} \text{ menor} \\ 14^{\text{a}} \text{ Mayor} \\ 16^{\text{a}} \text{ menor} \end{array} \right\}$ | Disonancias perfectas |
|---|-----------------------|

2ª Mayor	}	Disonancias imperfectas
7ª menor		
9ª Mayor		
14ª menor		
16ª Mayor		

Tritono (aislado, el tritono es prácticamente consonante)

Disonancia Rítmica

Las disonancias rítmicas son:

$2/3$ $3/2$ $2/5$ $2/7$ $2/9$ suaves

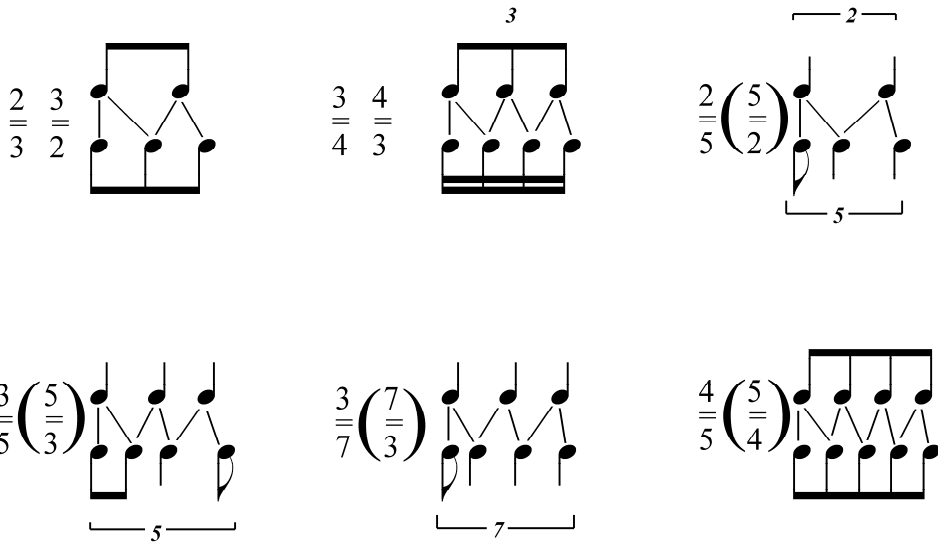
3	4	3	medias
4	3	5	

4	3	4	3	4	duras
5	7	7	8	9	

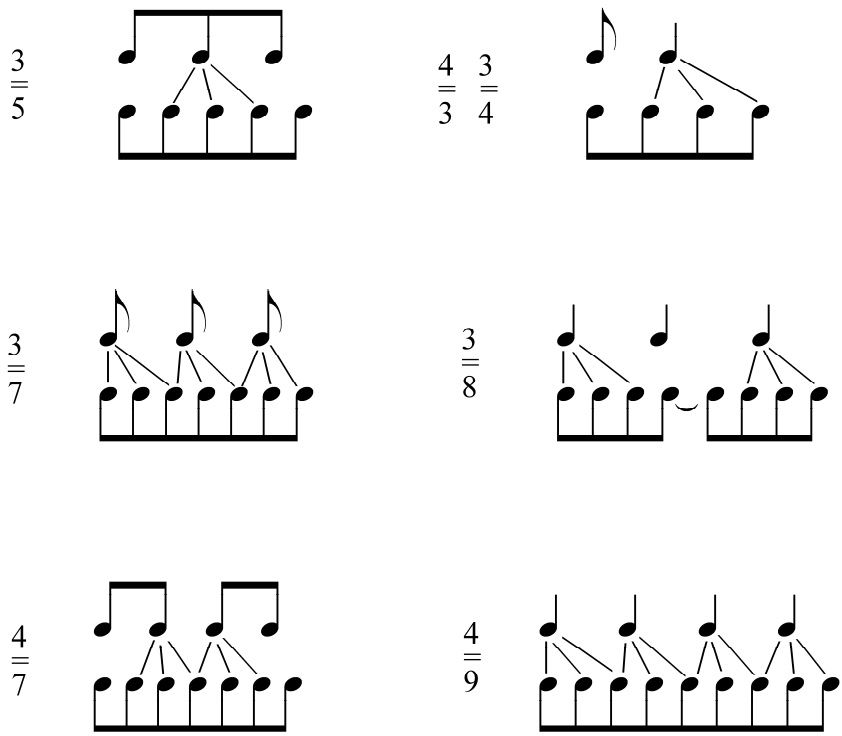
ESPECIES

Las relaciones que se generan en el contrapunto disonante dan lugar a tres especies:

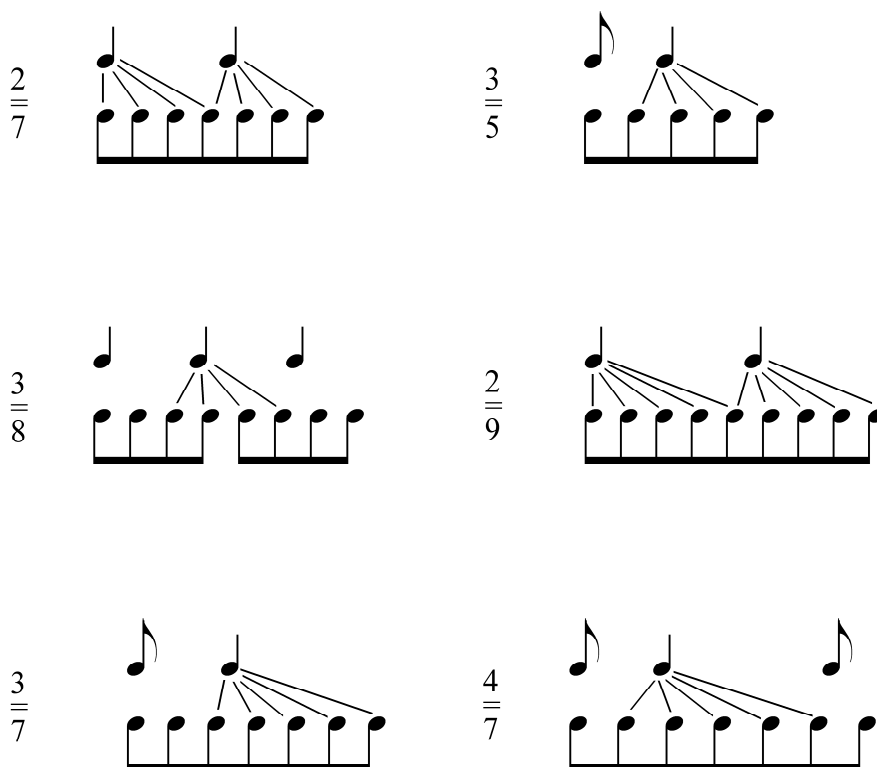
- (1) Bidireccional (o de doble dirección) (ej. 139)
- (2) Tridireccional (o de tres direcciones) (ej. 140)
- (3) Tetradiereccional (de cuatro o más direcciones) (ej. 141)



Ejemplo 139. Especies del contrapunto disonante: bidireccional



Ejemplo 140. Especies del contrapunto disonante: tridireccional



Ejemplo 141. Especies del contrapunto disonante: tetradireccional (o más)

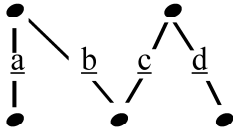
PROCEDIMIENTO GENERAL

(1) En la medida de lo posible, las líneas se deberían considerar en su carácter de neuma, es decir, no como el engarce de un tono tras otro sino como la conjunción de los grupos de tonos de una línea frente a los grupos de tonos de la otra (“contorno contra contorno”).

(2) La disonancia melódica y la disonancia arcódica son importantes por igual, tanto tonal como rítmicamente.

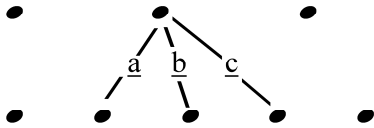
(3) Preparación y resolución de la consonancia se refiere a *disonar la consonancia*. Desde el punto de vista melódico la mejor manera de hacerlo es por salto (ver ejemplo 102).

(4) En la Primera Especie, el compositor debería alternar consonancia y disonancia, como en el ejemplo 142: si *b* es consonante, *a* y *c* deben ser disonantes; si *c* es consonante, *b* y *d* deben ser disonantes, etc.



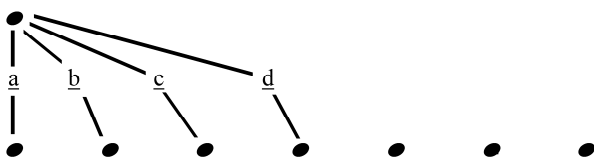
Ejemplo 142. Primera especie: consonancia y disonancia alternadas

(5) En la Segunda Especie, cualquier par de las tres relaciones que se establecen *a*, *b* y *c* puede ser consonantes siempre y cuando estén bien disonadas (ej. 143)

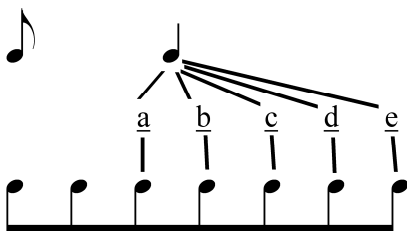


Ejemplo 143. Segunda especie: dos consonancias bien disonadas

(6) En la Tercera Especie, las relaciones de cuatro direcciones pueden contener tres consonancias (ej. 144) y las relaciones de cinco pueden contener cuatro (ej. 145). Sólo cuando se busque un efecto especial se admitirán más de cuatro consonancias consecutivas y, en este caso, deben estar muy bien disonadas.

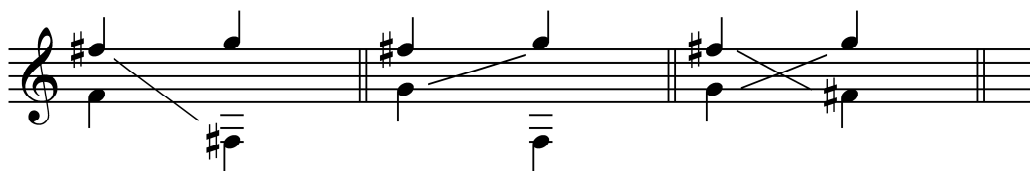


Ejemplo 144. Tercera especie: relaciones tetradireccionales con tres consonancias



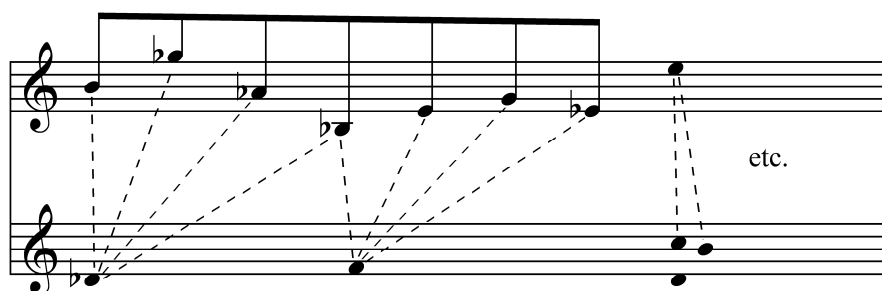
Ejemplo 145. Tercera especie: relaciones de cinco direcciones con cuatro consonancias

(7) La alternancia¹⁷ de tonos (la relación cruzada de octavas) debe usarse con moderación (ej. 146).



Ejemplo 146. Alternancia de tonos

(8) Las restricciones de los párrafos (4), (5) y (6) a veces se pueden modificar ligeramente, como en el ejemplo 147 (el MI repetido en el primer pulso métrico del segundo compás no está mal porque así está muy bien disonado).



Ejemplo 147. Alternancia de tono modificada

(9) El cruzamiento de las partes es algo bueno. Sin embargo, debe manejarse, al igual que cualquier otro mecanismo especial, prestando la debida atención a su equilibrio con las partes sin cruzamiento.

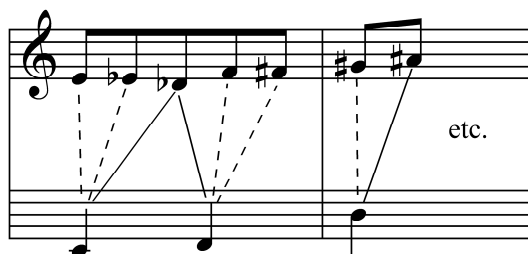
(10) Las posiciones abiertas deben estar bien equilibradas con las posiciones cerradas.

(11) El contrapunto disonante más típico es aquél en que no hay coincidencia de pulsos métricos.

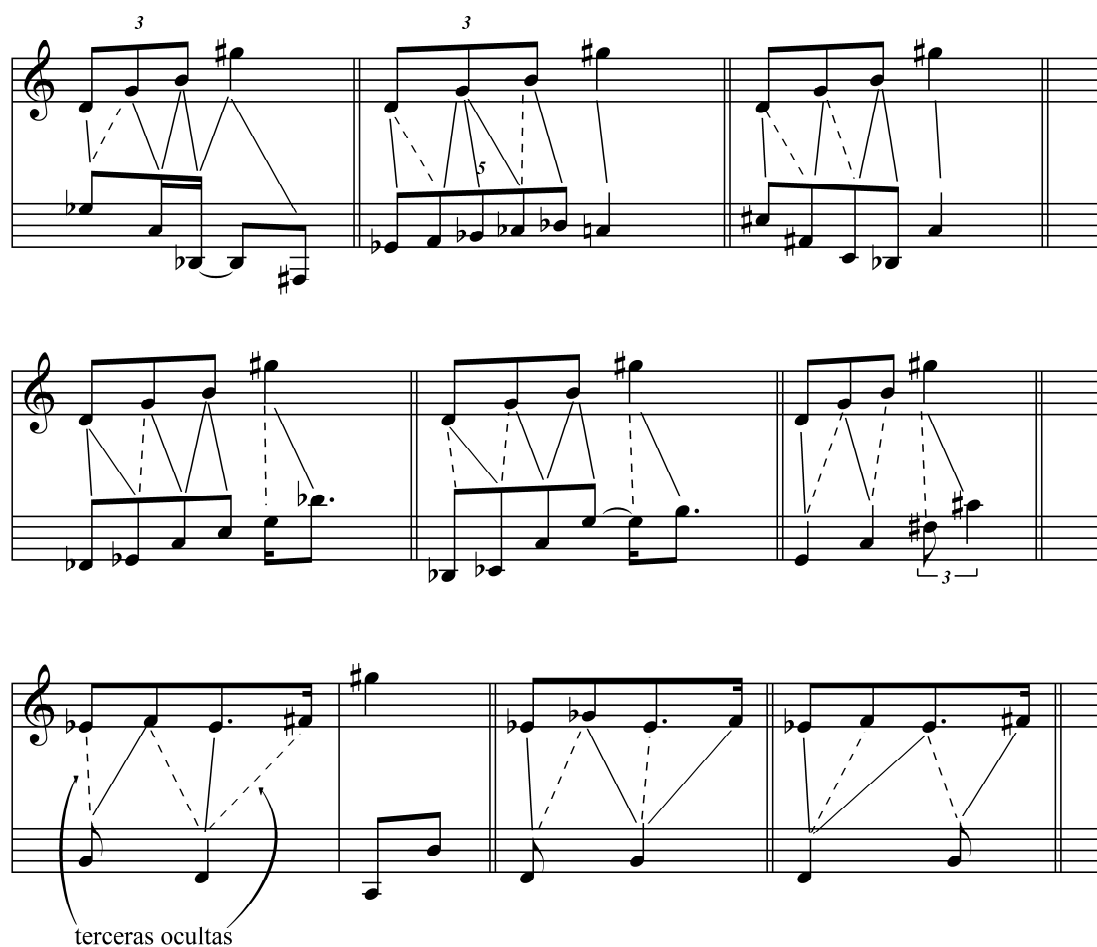
(12) Una línea melódica rigurosamente disonante disonará un conjunto de relaciones acórdicas bastante consonante (como en el ej. 147). Una disonancia acórdica

¹⁷ Seeger llama "alternancia de tonos" al hecho de que un tono se repita en el acorde siguiente pero en otra octava. (N. del T.)

severa disonará dos líneas melódicas bastante consonantes (ej. 148). Lo primero es preferible a lo último, y una alternancia equilibrada de las dos cosas es preferible a cualquiera de ellas por separado.



Ejemplo 148. Línea melódica disonante, conjunto consonante de relaciones acórdicas



Ejemplo 149. Ejemplos de combinaciones de neumas en las tres especies (Línea de puntos = crescendo; línea continua = disminuyendo)

(13) En el ejemplo 149 se muestran ejemplos de combinaciones de neumas en las Tres Especies.

XIV

Aplicación de la Disonancia en la Frase a Dos Voces.

Al construir la frase en contrapunto disonante a dos voces, cada línea debería estar organizada según los dispositivos expuestos en el capítulo 11. La longitud de frase de las dos líneas puede coincidir, en cuyo caso la fraseología será homofónica aunque disonante; o puede que las líneas no empiecen ni terminen al mismo tiempo, en cuyo caso la fraseología será heterofónica. Esta polifonía puede estar tan organizada que la ocasional coincidencia en la construcción de la frase entre las dos líneas dará la sensación de consonancia alterna y disonancia de la forma-frase.¹⁸ Las relaciones entre las líneas por lo que a disonancia de altura y a disonancia métrica se refiere, se organizarán de acuerdo con el capítulo anterior.

Los siguientes puntos deberían considerarse minuciosamente:

Dinámica. Se puede otorgar una libertad dinámica considerable a cada línea: mientras una hace un crescendo, la otra puede hacer un diminuendo; cuando una es fuerte, la otra puede ser piano. Sin embargo, el nivel dinámico y el contorno de cada línea deben organizarse en un todo bien equilibrado y eufónico.

Cualidad Tonal. Las líneas pueden concebirse para ser interpretadas por instrumentos similares de igual registro, instrumentos similares de registro diferente, diferentes instrumentos de registro similar o instrumentos diferentes de registro diferente. Esto se tratará más ampliamente en el capítulo 15.

¹⁸ Se refiere a la totalidad de la frase a dos voces como forma. Esta terminología tan frecuente en Seeger que consiste en utilizar palabras compuestas unidas por medio de un guión se ha mantenido casi siempre, puesto que creemos que su modificación (ofreciendo una traducción aproximada) nos apartaría de la idea original de Seeger y además, desviaría el peso de la frase y por tanto, su sentido. (N. del T.)

Tempo. Las dos líneas se pueden ver como desarrollándose en un mismo tempo o como si estuvieran avanzando en tempos diferentes (!).¹⁹ Al incrementar o disminuir el número de tonos por compás en una línea, se le puede dar un efecto de stringendo o diminuendo mientras que la otra línea permanece como antes, o avanza en sentido opuesto, o va en el mismo sentido a la misma velocidad o a una velocidad proporcional.

Acento. La planificación de los acentos debería tratarse de la misma manera que se tratan los demás recursos. La norma debería ser la “acentuación cruzada”, pero un exceso de esto, un diseño demasiado variado o la completa ausencia de un diseño pueden dar la sensación de un carácter difuso.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of three staves: Ossia II (top), Ossia I (middle, with a tempo marking of $\text{♩} = 144$), and Ossia III (bottom). Ossia I contains a complex rhythmic pattern with a quintuplet and a triplet. The second system consists of two staves: Ossia I (top) and Ossia IV (bottom). Ossia I features a triplet and a quintuplet, while Ossia IV has a triplet and a quintuplet. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'etc.'.

Ejemplo 150. Proporción

¹⁹ Reproducimos este signo de admiración tal como aparece en el texto. (N. del T.)

Proporción. Ambas líneas pueden moverse en proporción regular, o una regular y la otra irregular o ambas en irregular. Una línea puede ser legato, la otra staccato, alternando o coincidiendo de varias maneras. Un flujo regular en una línea puede cambiar gradualmente hacia un ritmo entrecortado, mientras en la otra línea ocurre lo contrario. En una línea se puede incrementar el legato mientras disminuye en la otra. Las ligaduras o notas largas pueden aumentar en una línea mientras disminuyen en la otra. Se puede hacer lo mismo con toda la infinita variedad de matiz disponible.

Del mismo modo que las dos líneas pueden variar de las maneras anteriormente indicadas (cada una en su propia línea individual), también pueden seguir un curso similar las dos juntas (ej. 150). Esto, sin embargo, es menos típico de la escritura disonante.

CANON E IMITACIÓN

Se trata de ver si el estilo canónico resulta totalmente adecuado en la escritura disonante. Alguno de sus mecanismos por supuesto que no. El principio de manera global, sin embargo, ha demostrado ser de gran valor para la música durante los últimos mil años, y parece poco probable que los compositores vayan a abandonarlo. Por otra parte, hay algunos recursos que no se han utilizado excesivamente y que se pueden adaptar con éxito a la escritura disonante. Dado que el principio fundamental de la escritura disonante es que las líneas parezcan no tener conexión alguna entre ellas excepto por su coincidencia en el tiempo y en el espacio, la escritura canónica debe ser de una manera tal que no lleve a abandonar este principio.

Se puede establecer como regla general que la imitación debe evitarse, especialmente aquélla que sólo está ligeramente modificada y que se produce a la tan recurrida distancia que va de un pulso métrico a dos compases. El uso ocasional de una imitación exacta en un registro muy próximo y el uso de imitaciones sumamente modificadas y muy elaboradas a cualquier distancia, no se puede prohibir. No obstante, si el carácter heterofónico general del contrapunto puede prácticamente ocultar la imitación, no debería haber ningún límite a la proximidad de la imitación. En general esto debería seguir algún diseño definido, puesto que el hábito de la imitación

meramente superficial y accidental ha sido más o menos una lacra de pedantería en mucha de la música de los últimos cien años.

C = 72

I

II

9

17

(II Cancrizans 1 Tono más alto)

(I Cancrizans 1 Tono más alto)

25

Ejemplo 151. Canon tonal a la tercera mayor con elaboraciones rítmicas

Lo que se ha dicho sobre la imitación también es válido para el canon. La composición disonante, incluso en el mejor de los casos, tiende a sonar forzada, y las prácticas canónicas simplemente aumentan esta impresión. La línea melódica ha estado sometida a los acordes durante tanto tiempo que en nuestro esfuerzo por liberarla de nuevo, el sometimiento al canon a menudo parece una restricción innecesaria que hace

aumentar nuestros esfuerzos. Al mismo tiempo debe admitirse que los cánones disonantes son muy fáciles de componer siempre que los niveles no sean demasiado altos. Se recomiendan dos procedimientos:

- (1) El canon tonal estricto con elaboración rítmica heterofónica (ej. 151);
- (2) El canon rítmico estricto con elaboración tonal heterofónica (ej. 152).

Ejemplo 152. Canon rítmico a distancia de un pulso métrico (compás) con elaboración tonal

Por encima de todo se debe evitar la práctica anodina de empezar un proceso canónico y después abandonarlo tan pronto como se vuelve difícil. Esto también es válido para los pasajes fugados.

Uno puede preguntarse para qué sirve el uso del canon si hay que ocultar su existencia. El argumento se basa en la convicción de que, aunque el canon no resulte evidente para el intelecto, el oyente asimila inconscientemente la *sensación* de unidad en la línea a pesar de una apariencia de diversidad. Este es un principio fundamental en la defensa de la composición orgánica: explica el goce, es más, el intenso deleite emocional de algunas de las composiciones más elaboradas del renacimiento italiano, de Bach, Beethoven, Brahms y, en nuestros días, de Schoenberg. Nos puede llevar una hora analizar alguna página de una composición dodecafónica de Schoenberg, pero en medio minuto uno puede escucharla y disfrutarla. Y si este medio minuto de música va precedido y seguido de cinco o diez minutos del mosaico tipo “cloisonné” de este periodo posterior, como lo son varios medios minutos que ya conocemos, puede disfrutarse con una libertad de lo más irreflexiva. Quizás el goce existiría a pesar de toda esta organización; pero lo más seguro es que exista debido a ella.

XV

Heterofonía

Mientras que una línea melódica individual se puede definir como heterofónica en que el *temple* con el cual comienza ha dado paso a un *temple* opuesto o diferente, resulta obvio que la tarea del contrapunto a dos voces amplía infinitamente las posibilidades de la heterofonía. Hasta cierto punto se puede obtener en el compás individual (ver capítulo 13), en un grado aún mayor en la frase (capítulo 14), pero es en la composición a dos voces como un todo donde se puede apreciar la verdadera disonancia del *temple* (la “otra sonoridad” y el “sonar separadamente” verdaderos). Como ya se ha indicado, cualquier línea de una composición en contrapunto disonante bien construida debería poderse interpretar a solo como una entidad completamente suficiente y autónoma. La composición debería ser tal, sin embargo, que cuando las dos líneas estén unidas como hemos indicado, el efecto justifique la combinación y ofrezca al oyente algo que no hallaba en las líneas por separado. No es la intención del presente trabajo afirmar que, desde el punto de vista del pensamiento musical abstracto, el contrapunto a dos voces sea mejor que una sola línea o, incluso que la más rica polifonía sea necesariamente mejor que la línea individual. En este sentido, mejor o peor es sencillamente una cuestión de posición en el desarrollo histórico. Hay épocas en que se prefiere lo uno y en otras lo otro. También hay épocas en que el gusto cambia de lo uno a lo otro y resulta difícil decir cuál es el preferido. La presente es una de estas épocas.

La opinión general aún sostiene la supremacía de la polifonía. La complejidad de la polifonía es, no obstante, tan grande que deriva, o bien en carácter difuso o en homofonía neoclásica. La propuesta que aquí anticipamos es que mediante la disminución del número de líneas y aumentando su libertad se alcancen dos fines: el primero, la enmienda de los abusos de la polifonía; y el segundo, el restablecimiento de la línea melódica individual, cuyo retorno a un lugar de preferencia en un futuro no muy lejano es, al menos, una probabilidad.

En las artes de la pintura y diseño puede observarse algo de este mismo antagonismo.

De este modo, la música del Op. 25 de Schoenberg puede compararse al intrincado diseño de una alfombra persa o de una mampara de mármol de la India, frente a la clara simplicidad de una Madonna del renacimiento italiano (una cualidad que en la música moderna podría convertirse en una ventaja). En el primer caso, la complejidad del diseño se capta de inmediato como un todo (la complejidad de las relaciones internas se debe analizar por placer); en el segundo, la línea simple se capta inmediatamente (uno debe sumergirse en el profundo misterio del todo).

ESPECIFICACIONES PARA EL CONTRAPUNTO A DOS VOCES

(A) El Todo

Instrumentación

Tempo

Extensión

Macroforma

Centralidad

(tonal, rítmica, neuma)

Tratamiento técnico

Inflexión de recursos

(relajación, suspensión, tensión)

Repetición, secuencia

oposición, continuidad

Contorno lineal, *tempo*

centralidad, nivel, etc.

(B) Cada Línea

Tono

altura
dinámica
timbre

Ritmo

tempo
acento
proporción

Neumática²⁰

(C) Relación entre Líneas

Tono

altura
dinámica
timbre

Ritmo

tempo
acento
proporción

Neumática

PROCEDIMIENTO GENERAL

- (1) Bosquejar el carácter de cada línea por separado.
- (2) Indicar el *temple* de cada una y los cambios de *temple*, si los hay.
- (3) Distribuir o programar de forma general la entrada y la salida de cada línea.
- (4) Empezar a reunir las líneas con la firme sensación de que cada línea reivindica su propio camino, aparentemente independiente pero sincrónico.
- (5) El carácter general del discurso (continuo o discontinuo, abrupto, angular, sinuoso, etc.), que constituye el *temple* del conjunto, resultante de una combinación de los diferentes *temples* de cada línea, debe mantenerse de manera coherente.
- (6) La columna central de la lista anterior, “Tratamiento técnico”, se aplica a las otras tres columnas conjuntamente (A: “El Todo”), individualmente (B: “Cada Línea”) y recíprocamente (C: “Relación entre Líneas”).
- (7) La utilidad de la lista anterior se verifica principalmente en la planificación y en la revisión de las composiciones. Decidir exactamente cuándo debería emplearse es una cuestión de sentido común artístico. Las exigencias de la composición, desde luego, ocasionan profundas desviaciones de los planes iniciales e introducen nuevos elementos de la más imprevista y a menudo irreconciliable naturaleza. Una revisión competente debe determinar si el cambio en el plan inicial puede ser válido o si hay que rechazar el nuevo material por el momento, y dejarlo a un lado para utilizarlo en otra ocasión. Debe recordarse, sin embargo, que un plan tiene su utilidad aún cuando nos alejemos considerablemente de él: la mitad de las veces el plan es literario y la divergencia es

²⁰ Término acuñado por Seeger. Se entiende relativo a la conformación de los neumas. (N. del T.)

musical. Una vez más, nos podemos encontrar con que la divergencia constituye un plan mejor.

(8) El equilibrio perfecto -es decir, una atención exactamente igual a todas las funciones técnicas implicadas en la lista anterior- es, por supuesto, imposible. En una composición de una sola página probablemente hay tantos millones de estas funciones que la absurdidad de un enfoque exclusivamente lógico es del todo evidente. Parece innegable que el enfoque lógico se puede utilizar en mayor medida de lo que acostumbramos a hacerlo, pero debemos recordar que una de las principales consideraciones en cualquier operación lógica es el reconocimiento anticipado de los límites más allá de los cuales la lógica y el método ni son lógicos ni metódicos. En el acto de composición musical propiamente dicho, se debe entender que la lógica, el método, el plan y toda la técnica literaria son una forma de dar paso al pensamiento estrictamente musical que (como debería saber todo aquél que haya compuesto música), tiene una lógica, un plan y un método propios, que sólo en parte puede expresarse con palabras.

XVI

Disonancia Acórdica: Tonal y Rítmica

En el contrapunto a tres voces, una línea (denominada la línea principal) debe utilizarse como una base estructural para la conducción de las otras dos. No hace falta que la línea principal sobresalga de forma más destacada que las otras dos. Puede ser más, menos, o igualmente importante. Siendo lo más conveniente situarla en el centro, debería jugar un papel importante al reducir las dificultades técnicas de la interpretación al mínimo. Además de su parte habitual, cada intérprete debería tener la línea principal (y en casos de extraordinaria dificultad, también la tercera parte) copiada por encima o por debajo de las notas que tiene que tocar. La principal, por supuesto, puede retirarse de una línea y pasarse a otra siempre que se desee.

El procedimiento seguido para el contrapunto a dos voces se aplica entre cada línea añadida y la línea principal. Entre las líneas añadidas deberían imperar los principios de la escritura disonante. La composición tendría que distribuirse o programarse bien antes de comenzarla y esbozar las características de cada línea antes de hacer cualquier intento por combinarlas.

Para los primeros ejercicios, hemos comprobado que es aconsejable mantener un discurso bastante constante en la línea principal y conducir las líneas añadidas de manera discontinua de tal forma que la mayor parte de la textura sea a dos voces, con tan sólo un complejo a tres voces ocasional. Siempre debemos asegurarnos de mantener la disonancia rítmica dentro de los límites de la interpretación viable. Antes de continuar con el contrapunto a tres voces, sin embargo, es necesario versar sobre el acorde (tríada) tonal y rítmico y los posibles sistemas armónicos en conexión con ellos.

Cabe recordar que en el contrapunto disonante no se persigue la coincidencia de tono métrico. De hecho, cuanto menor sea la coincidencia, mejor. Por consiguiente, la

armonía tonal como se ha entendido en los últimos 300 años, no tiene una importancia tan grande en este tipo de escritura, y el pensamiento acórdico o en “bloque vertical” se evitará enérgicamente. No obstante, nuestra posición histórica es tal que nuestros oídos educados en exceso en la escucha del acorde deducirán estructuras acórdicas verticales. No hay por qué temer a los acordes convencionales, pero si se utilizan deben estar rigurosamente disonados. De lo contrario pueden filtrarse “puntos débiles”, “defectos en la estructura” o tintes sentimentales de algún tipo.

SISTEMAS ACÓRDICOS

Tonal

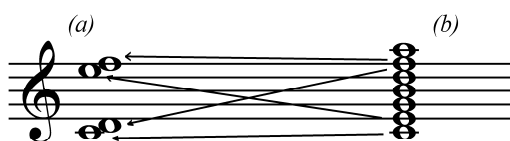
Durante muchos años la tendencia general en la armonía tonal ha sido considerar todos los acordes como pertenecientes o derivados de un sistema principal. La organización de este sistema se ha explicado de dos maneras diferentes: la primera, en términos de *superposición* de terceras (intervalos); la segunda, en términos de *generación armónica*, por resonancia superior o inferior o, por ambas.

Respecto a la primera, debe decirse que en nuestra afinación actual hay, al menos, cinco posibles variantes en la construcción de acordes mediante la superposición de intervalos, viz.:

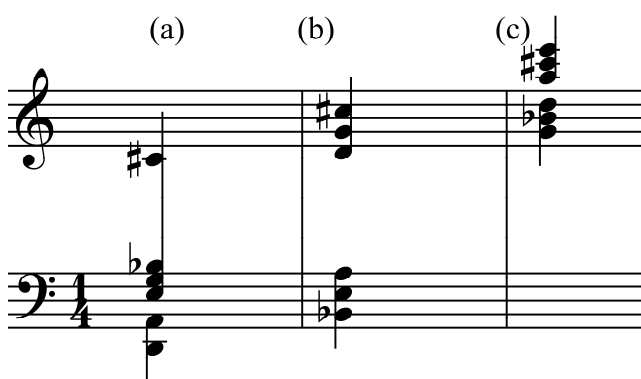
- (a) segundas
- (b) terceras
- (c) cuartas y quintas
- (d) sextas
- (e) séptimas y novenas

El empeño por explicar o controlar las funciones de todas ellas desde el punto de vista únicamente de (b) implica un grado de inexactitud intolerable para el músico práctico (por ejemplo, el ej. 153). La derivación de (a) a partir (b) es absurda. Del mismo modo, en el ejemplo 154, no se puede dar ninguna explicación al hecho de que,

aunque los acordes en (a), (b) y (c) estén constituidos por las mismas notas, suenen tan diferentes y tengan que tratarse de manera tan diferente.



Ejemplo 153. Variantes en la construcción de los acordes: superposición de terceras



Ejemplo 154. Variantes en la construcción de los acordes: superposición de terceras

Respecto a la segunda manera de explicar la organización del sistema armónico diatónico, puede señalarse que buscando lo suficientemente lejos, por arriba o por debajo de cualquiera de las dos series armónicas, podemos encontrar cualquier agregación de tonos con una precisión aproximada. Tales derivaciones como las que se muestran en el ejemplo 155 son tan ficticias y absurdas como las del ejemplo 153.



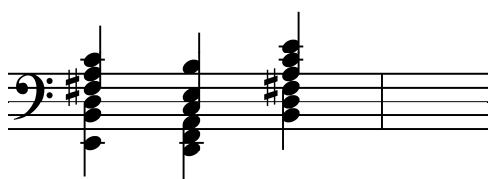
Ejemplo 155. Generación armónica

Un juicio honesto y objetivo debe admitir que ninguna de las dos maneras puede por sí sola servir satisfactoriamente como base de un sistema armónico tonal consonante. Cada una tiene sus puntos buenos; por lo tanto, si tenemos que sistematizar el material acórdico de la escritura disonante sería conveniente utilizar ambas.

Tratar los acordes por terceras y los acordes por sextas como de un solo sistema no presenta mucha dificultad. Una cosa es cierta: un acorde de seis sonidos como el del ejemplo 156 no está relacionado de una manera demasiado obvia con los diversos acordes de la ortodoxa tonalidad de Sol mayor de los que puede provenir, a saber: las treceas de dominante o subdominante, o la oncena de la mediate (ej. 157); pero, en estos casos, los acordes por sextas son muy poco comunes.



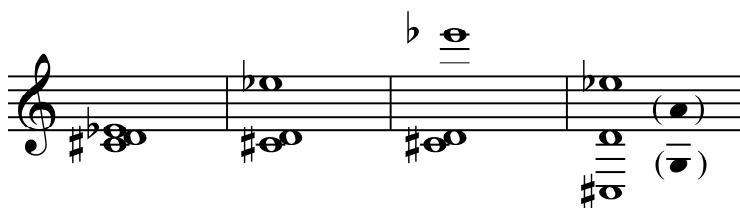
Ejemplo 156. Material acórdico de la escritura disonante: un acorde de seis sonidos



Ejemplo 157. Material acórdico de la escritura disonante: una variante del acorde de seis sonidos

La dificultad para trabajar con los acordes contruidos por segundas, cuartas y quintas, séptimas y novenas, es de una naturaleza más seria. La razón de esto es que el principio de equivalencia de octava no parece seguir teniendo vigencia de la misma manera que la tiene en la armonía convencional. En el ejemplo 158, el primer acorde suena muy diferente de los demás, sin embargo, la diferencia entre el segundo y el tercero es leve y la relación de ambos con el cuarto acorde es bastante clara. Parece probable que estas tres variedades de *extensión* puedan tratarse en un solo sistema sin un supuesto mucho mayor que el requerido en la asociación de los acordes por terceras y por sextas. Pero mientras en este último caso no resulta difícil seleccionar el acorde por

terceras como la forma básica para el sistema, en el primero la forma básica no es tan fácil de descubrir.



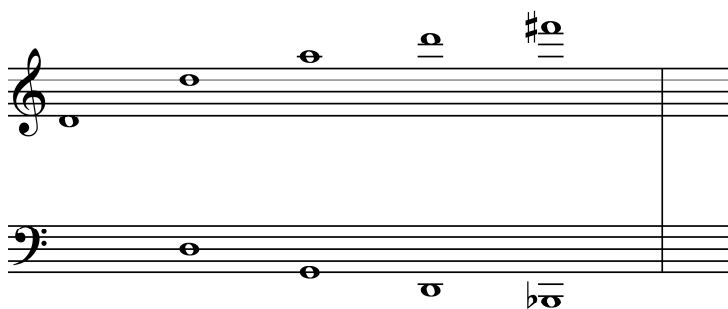
Ejemplo 158. Tres variedades de extensión de un acorde

Desde diversos puntos de vista, parece probable que el sistema armónico tonal implícito en el contrapunto disonante (o en la composición con una gran proporción de material disonante) conlleva una estructura acórdica de carácter básico constituida por cinco o seis tonos en lugar de los tres convencionales. Aún cuando es cierto que tres líneas realmente no pueden expresar un acorde de más de tres tonos, sí pueden dar a entender, mediante la configuración melódica, acordes de una estructura mucho más compleja. Lo que aquí nos concierne, entonces, es un sistema armónico disonante como un todo, y puesto que el método de superposición no nos dice ni el número de componentes de los acordes ni cual de las tres variedades es la básica, el siguiente paso es probar con el método de la generación armónica.

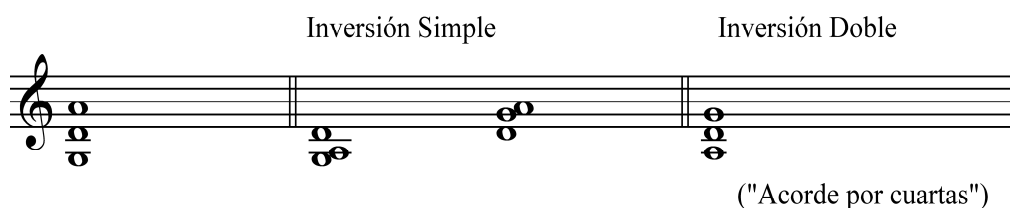
Se pueden formular sistemas acórdicos complejos en base al material disponible en la cuarta y quinta octavas de la serie armónica que más o menos satisfagan los requisitos de la escritura disonante (moderna). El principal inconveniente de esta línea de pensamiento es el hecho de que tenemos que recurrir a una considerable artificiosidad para explicar los acordes en posiciones muy abiertas, que son tan característicos en la composición moderna. La necesariamente aleatoria selección de parciales tiende a ignorar los tonos adyacentes e intermedios cuyo derecho a la inclusión puede ser por lo menos tan meritorio como el de los tonos escogidos.

Una alternativa de considerable interés se presenta en la forma de una sonoridad simultánea de ambas series (ej. 159). Al contraer los tres parciales en ambas direcciones desde la fundamental (RE central), se obtiene un acorde por quintas básico (ej. 160). A través de la contracción de los cinco parciales en ambas direcciones, encontramos un

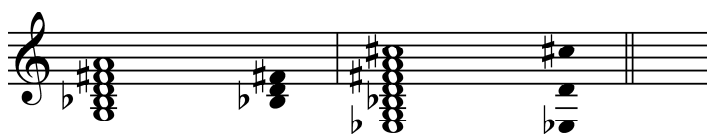
acorde de cinco sonidos básico y, finalmente, se configura un acorde de siete sonidos en lo que podemos llamar la *trias perfecta*²¹ de la composición disonante (ej. 161; cf. ej. 158). Entre las obras importantes en las que se ha utilizado el acorde de cinco sonidos, citamos las de Schoenberg (Op. 16, nº 3) y Ruggles (*Angels*) en el ejemplo 162. Este modelo nos permitirá al menos acercarnos a la clasificación de acordes como los que se muestran en el ejemplo 163, tan frecuentes en la música moderna.



Ejemplo 159. Sistema armónico disonante: generación armónica: parciales



Ejemplo 160. Generación armónica: tres parciales

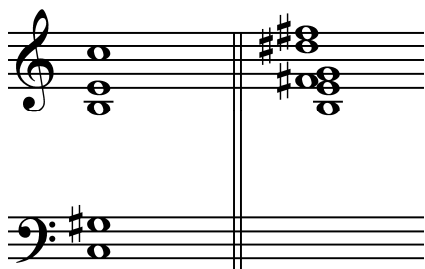


Ejemplo 161. Generación armónica: cinco parciales

Desafortunadamente, en este momento es imposible plantear un sistema armónico completo basado en el acorde por quintas. Podría ser que la fundamental “mediadora” entre la quinta superior y la inferior fuera de alguna manera diferente de la mediante en el viejo sistema. Parece más práctico considerar las quintas como medianes y las

²¹ Mantenemos la nomenclatura original. (N. del T.)

terceras como dominantes. Sin embargo, tal vez no se puede utilizar la vieja terminología para expresar las novedosas funciones que pueden descubrirse.



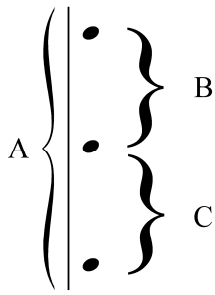
Ejemplo 162. El acorde de cinco sonidos en la generación armónica: el Op. 16, n° 3 de Schoenberg y *Angels* de Ruggles



Ejemplo 163. Acordes de cinco sonidos y clasificación de acordes

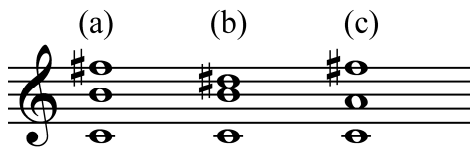
En cuanto a los acordes reales de los que disponemos en formación vertical en el contrapunto disonante a tres voces, deberán considerarse las relaciones descritas en el ejemplo 164. De las tres relaciones A, B y C, es imposible que las tres sean disonancias perfectas. El más disonante, la *trias perfecta* de un sistema disonante, tiene dos disonancias perfectas y una imperfecta: el más consonante puede contener una disonancia imperfecta y dos consonancias. La siguiente tabla enumera los cinco tipos posibles:

<i>Número de disonancias perfectas</i>	<i>Número de disonancias imperfectas</i>	<i>Número de consonancias</i>
2	1	ninguna
1	1	1
1	ninguna	2
ninguna	2	1
ninguna	1	2



Ejemplo 164. Relaciones en el contrapunto disonante a tres voces

La combinación de una disonancia perfecta y dos imperfectas es imposible, como lo es también la de dos disonancias perfectas y una consonancia. En general, puede decirse que las quintas y las cuartas tienen una importancia peculiar cuando se combinan con disonancias perfectas. El tritono se puede considerar una disonancia suave cuando se combina acórdicamente con disonancias perfectas o imperfectas; cuando se combina con consonancias debe considerarse como un intervalo consonante. De este modo, en el ejemplo 165 (a) es más disonante que en (b) y la tríada disminuida en (c) puede considerarse prácticamente consonante.



Ejemplo 165. El tritono combinado con consonancias²²

En el ejemplo 166 se da la tabla completa de tríadas disonantes. Todo se reduce a la pregunta de cuál de las dos posiciones (la abierta o la cerrada) es la más apta. Teóricamente, la abierta es más fácil de explicar; además, tiene más variedad. Hasta que el segundo acorde pueda hacer uso de una mayor subdivisión del tono, debe permanecer dentro de su limitado campo. Los acordes entre paréntesis son consonantes.

²² Debe haber un error pues en el caso (b) no se observa ningún tritono. Proponemos el supuesto de que las dos notas superiores de esta formación vertical sean RE y FA#. De esta manera el tritono se combina con una consonancia: esta tercera mayor. (N. del T.)

(a)

(b)

Ejemplo 166. Tabla de tríadas disonantes

Además de la forma que ofrece el ejemplo 166, cada uno de estos acordes puede tener *doce posiciones*, resultantes de la extensión, inversión o de ambas. Estas posiciones en realidad nos suenan como acordes netamente diferentes y, lo único que hace recomendable su agrupación como estructuralmente idénticos es la comodidad y el precedente del tratamiento de la primera (6-3) y de la segunda (6-4) inversión del acorde común del antiguo bajo cifrado. Usando (a) del ejemplo 166, indicamos esas agrupaciones en el ejemplo 167. Una extensión e inversión aún mayores parece irrelevante desde un punto de vista estructural.

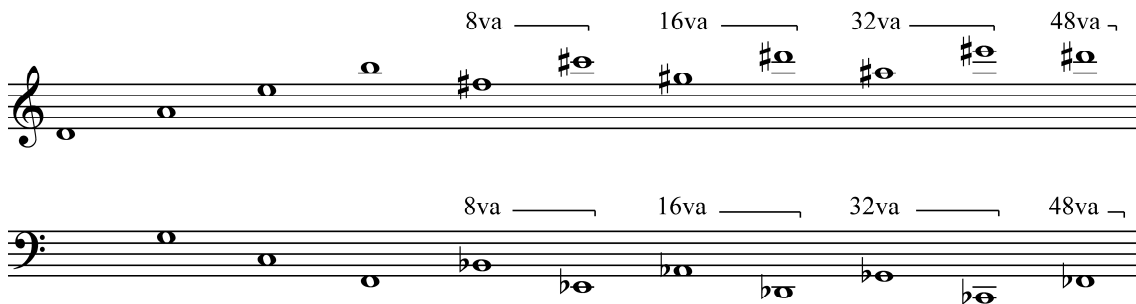
1 OCTAVA 2 OCTAVAS 3 OCTAVAS

Ejemplo 167. Agrupaciones del acorde

A pesar de haber considerado en detalle los acordes anteriores, debemos enfatizar de nuevo que el pensamiento acórdico tiende a ser destructivo para el pensamiento contrapuntístico; detiene el discurso, el momentum y dificulta esa independencia de la línea sin la cual la heterofonía es imposible.

Tonalidad

El tema de la tonalidad se puede tratar siguiendo las líneas indicadas anteriormente. Si se trata de guiarnos por un mero girar revolucionario de las cosas, podríamos suponer que puesto que en la vieja tonalidad las estructuras acórdicas asimétricas estaban asociadas con una tonalidad simétrica, en el sistema de acordes por quintas de acordes simétricos cabría esperar algún tipo de tonalidad asimétrica. Por supuesto, esta posibilidad deberá someterse a la verificación experimental. En cuanto a la escala que este sistema acórdico genera, resulta interesante señalar que mediante la extensión simétrica de quintas, desde el RE central, obtenemos una escala teórica de 21 tonos con un número igual de sostenidos, bemoles y sonidos naturales (ej. 168). De tal esquema cabría esperar la reduplicación cada dos octavas o incluso la ausencia total de octavas.



Ejemplo 168. Una escala teórica de 21 tonos²³

²³ La última nota en la 48va aguda debería ser un SI# en lugar de un RE#. (N. del T.)

Sistema Acórdico Rítmico

En la escritura a tres voces (moderna), se observará que ciertos acordes rítmicos se producen con una frecuencia inusual (ej. 169). Se les puede denominar tríadas con la misma legitimidad que denominamos convencionalmente a los acordes tonales. De hecho, en (a) tiene lugar, en forma rítmica, la misma proporción que da la tríada mayor diatónica en su segunda inversión, viz. 3:4:5. En (b) se da la misma proporción representada por el estado fundamental de este acorde, viz. 4:5:6. No cabe duda de que puede que haya una relación de conexión acórdica entre los acordes rítmicos. Se podría adoptar cualquiera como centro rítmico²⁴ y las desviaciones a partir del él (y hacia otros centros) con un adecuado retorno al primero mediante todos los mecanismos de repetición, secuencia, oposición y continuidad. Desafortunadamente, no se puede más que especular sobre la naturaleza de semejante armonía y centralidad rítmicas. La sensibilidad artística tendrá que hacer gran parte de la labor de su prefiguración, aunque la teoría especulativa (como la historia ha mostrado en el caso de la evolución armónica tonal) no queda en absoluto fuera de lugar. El factor principal que obstaculiza un desarrollo rítmico más libre es la tendencia a la repetición sin modificar de una figura rítmica (el modelo “ferrocarril”²⁵ en el que tanto confían algunos compositores). La repetición de un diseño tonal con variación de la figuración rítmica ofrece un terreno de lo más interesante para la aventura musical.

(a) (b)

etc.

Ejemplo 169. Acordes rítmicos en el contrapunto a tres voces

²⁴ En el original: “*Rhythmic key-centre*”. Aplicación del concepto de centralidad al ritmo. (N. del T.)

²⁵ Esta palabra entrecomillada tiene aquí una función onomatopéyica, aludiendo al efecto producido por la repetición de un modelo rítmico. (N del T.)

Los ejemplos de contrapunto a tres voces aportados en el ejemplo 170 pueden resultar suficientes como ilustraciones de combinaciones tonales y rítmicas de tríadas.

The image displays two systems of musical notation for contrapuntal exercises. The first system consists of four staves labeled 'Cpt. 1', 'CF', 'Cpt. 2', and 'Cpt. 1'. The second system also consists of four staves. Dashed lines connect notes across staves to illustrate voice leading. The number '5' is placed above and below several measures, indicating a fifth interval. The notation includes treble clefs, various note values, and accidentals.

Ejemplo 170. Ejemplos de contrapunto a tres voces

XVII

Aplicación de la Disonancia en la Frase a Tres Voces

El procedimiento descrito en el ejemplo 171 ilustra lo que, probablemente, es el tipo más sencillo de contrapunto disonante a tres voces. La línea principal está en el centro, y los contrapuntos primero y segundo están dispuestos con interrupciones con sólo leves solapamientos. Estos dos contrapuntos son opuestos neumáticos pero del mismo *temple* recíprocamente. Así pues, puede decirse que la frase está en dos *temples*, puesto que el *temple* de la línea principal, con su movimiento suave y ondulante, está bien contrastado con el *temple* un tanto perezoso e irregular de los contrapuntos.

Musical score for Example 171, 'Contrapunto simple a tres voces'. The score is in 6/8 time and marked 'Moderato'. It features three staves: 'Cpt.1' (top), 'Principal' (middle), and 'Cpt.2' (bottom). The 'Principal' line starts with a tempo marking '♩ = ♩ = 144'. The 'Cpt.1' line has a triplet of eighth notes in the second measure and a triplet of eighth notes in the fourth measure. The 'Cpt.2' line has a triplet of eighth notes in the second measure. The 'Principal' line has a slur over the first two measures and a 'tr' (trill) marking over the third measure. The 'Cpt.1' line has a slur over the first two measures and a 'tr' (trill) marking over the third measure. The 'Cpt.2' line has a slur over the first two measures and a 'tr' (trill) marking over the third measure. The 'Principal' line ends with 'etc.'.

Ejemplo 171. Contrapunto simple a tres voces

La línea principal elegida para los ejemplos de este capítulo tiene un contorno tonal tan profundamente disonante que cualquier contrapunto que se le acople tenderá a parecer relativamente consonante, resultando bastante difícil aplicar la disonancia. Rítmicamente, sin embargo, la línea principal no es muy disonante, y la disonancia rítmica en el contrapunto es relativamente fácil. Esto debería compensar la situación sin hacer que la composición resulte excesivamente difícil de interpretar.

En el ejemplo 172 existe una leve diferencia entre los *temples* de los dos contrapuntos. El Cpt. 1 se mueve con un lento gesto irregular; el Cpt. 2, con una alternancia de un tono largo y un grupo de tonos cortos. Los asteriscos marcan un recurso que puede utilizarse con moderación en la escritura disonante (el sostener en una línea una nota que ha sonado en otra). Este recurso (ya que sólo se trata de eso), puede producir el efecto a gran escala de colocar un pedal sordina a toda una orquesta. Es fácil caer en el abuso.

The image displays a musical score for Example 172, consisting of three staves. The top staff is labeled 'Cpt.1' and features a melodic line with several notes, including a triplet of eighth notes and a dotted quarter note. The middle staff is labeled 'Principal' and shows a more complex melodic line with various intervals and a triplet of eighth notes. The bottom staff is labeled 'Cpt.2' and contains a melodic line with a triplet of eighth notes. Asterisks (*) are placed above and below notes in the Cpt.1 and Cpt.2 staves, indicating a specific musical technique. A dynamic marking 'f' is present above the first note of the Cpt.1 staff in the lower system. The score is written in a single system with a common time signature.

Ejemplo 172. Disonancia rítmica en el contrapunto

Los ejemplos 171 y 172 deberían ser interpretados por cualquier grupo de tres instrumentos del mismo tipo, como por ejemplo tres clarinetes o tres oboes. El ejemplo

173 saldría bien con un violín en el Cpt. 1 y un violonchelo en el Cpt. 2. El objetivo de esta disposición es obtener una posición cerrada entre los dos contrapuntos en el compás 1; que en el compás 2 se extiendan muy lejos a cada lado de la línea principal, situándose muy próximos por encima de ella en el compás 3; en el compás 4, de nuevo a cada lado y en el compás 5, de nuevo juntos pero por debajo de la principal, en contraste con el compás 3.

Ejemplo 173. La nota pedal²⁶ distribuida

Un recurso del que hemos hecho uso en el ejemplo 173 puede nominarse como “nota pedal distribuida” (marcado con asteriscos). El SOL en el primer compás del Cpt. 2 se mantiene, tres octavas más arriba, en el segundo compás en el Cpt. 1. El Cpt. 2 recobra el SOL en el compás 3 y el Cpt. 1 lo tiene otra vez en el compás 5. Esto sonaría mal si el tempo fuera más rápido, si el tono fuera el mismo (unísono) en los cuatro casos y si no estuviera rigurosamente bien disonado.

Otro aspecto ilustrado en el ejemplo 173 es el “choque” de un tono que se mantiene tenido en una línea con otra línea de movimiento más rápido. Así, en (AB) del compás 1, una octava más aguda pasa por encima²⁷, y en el compás 4, una octava más grave. El efecto no es malo si, de manera clara, se lleva a cabo teniendo algún diseño en mente. Por supuesto, dentro de los límites de una frase corta como la que aquí nos ocupa, el efecto no puede justificarse exclusivamente desde el punto de vista del diseño. Sin

²⁶ En realidad Seeger no escribe “pedal point” (nota pedal) si no “organ-point”. Puesto que visto el ejemplo, pensamos que el significado y función es el de una nota pedal repartida entre las tres voces y, por supuesto, en registros diferentes, creemos que “nota pedal distribuida” es la traducción más adecuada. (N. del T.)

²⁷ Se entiende “por encima de la nota mantenida”. (N. del T.)

embargo, una repetición consistente de tales octavas no sonaría desagradable, especialmente si los tonos así “golpeados” trazaran algún neuma significativo, puntuaran la frase o la interrumpieran de alguna manera bien planeada.

El ejemplo 173 está prácticamente en dos *temples*, ya que los contrapuntos se parecen mucho entre sí, tanto en la configuración tonal como rítmica. El ejemplo 174 está en tres *temples* bien diferenciados. Las notas de adorno del Cpt. 1 deberían interpretarse muy rápido y antes del pulso métrico. Se trata de una elaboración libre del Cpt. 1 de la figura 171.

Ejemplo 174. Contrapunto a tres voces con tres *temples* diferentes

Ejemplo 175. Contrapunto a tres voces con tríadas consonantes

El ejemplo 175 está diseñado para mostrar la posible introducción de triadas consonantes en el tejido disonante, como en los asteriscos de los compases 2, 3 y 5. Este tipo de tratamiento origina una dulzura peculiar. El ejemplo 176 es de un carácter más genuinamente heterofónico que los precedentes, como también lo es el ejemplo 177.

Ejemplo 176. Heterofonía en disonancia

Ejemplo 177. Heterofonía en disonancia

APÉNDICES

APÉNDICE I

Notación

Nuestro sistema de notación es el fruto de aproximadamente mil quinientos años de constante perfeccionamiento y el desarrollo todavía continúa porque quedan muchas imprecisiones y deficiencias. La única notación absolutamente precisa que existe en este momento es el sistema gráfico de Metfessel.¹ Desde un punto de vista científico todavía resulta útil pero aún tiene que demostrarse su capacidad de adaptación a la práctica musical.

Las siguientes consideraciones son importantes para el compositor contemporáneo:

(1) La fraseología de la música moderna es la de una técnica de interpretación instrumental que todavía evoluciona. Históricamente esta técnica proviene de, y todavía está condicionada por:

- (a) la voz cantada;
- (b) los movimientos del cuerpo, por ejemplo en la danza, el trabajo, la marcha, el juego, etc.;
- (c) la naturaleza del propio instrumento, así como la de otros instrumentos asociados con él;
- (d) la influencia de los instrumentos de ejecución mecánica.

¹ Milton Metfessel fue de los primeros investigadores en “fonofotografía”, sobre la que escribió el libro *Phonophotography in Fol. Music* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1928). El “sistema gráfico” al que se refiere Seeger consiste en gráficos de fotografías de ondas sonoras, simplificadas matemáticamente. Esto condujo a experimentos en el desarrollo de un oscilograma realizado mediante reducción electrónico-mecánica y fotografiada en cinta para, posteriormente, escribirla directamente sobre papel. Tales experimentos fueron esfuerzos por captar de una manera lo más fielmente posible los matices de la notación musical. (Nota del editor).

(2) La unidad para nuestra notación es el tono métrico. Nuestros pulsos métricos vienen dados por tonos y nuestros tonos por pulsos métricos. Como se ha señalado en la definición de neuma, estos tonos métricos no existen individualmente como música si no sólo en relación con otros tonos métricos.

(3) En la definición del tono métrico intervienen tres factores fisiológicos:

pulso,
respiración y voz,
movimientos corporales.

El pulso se aproxima a la “medida” normal; la respiración se aproxima más a la duración del compás o de la frase; el movimiento corporal puede (a) dividir el pulso, (b) ser igual al pulso, (c) ser igual a la respiración, (d) consolidar cualquiera de estos grupos.

(4) Parecería tratarse de una cuestión metafísica si los pulsos métricos pudieran existir sin tonos que los ejecutaran (que los hicieran sonar); pero es normal en nuestra práctica musical dar por hecho que esto ocurre.

(5) Los tonos, por otro lado, aunque parecen superpuestos a un pulso métrico regularmente recurrente, en la práctica contemporánea se consideran como completamente libres de pulso y de movimiento corporal.

(6) La precisión en la interpretación a menudo se pone en peligro debido a esta ambigüedad. Por ejemplo, la altura de un tono es una cuestión estrictamente tonal, pero la duración del tiempo que esta altura se sostenga (número de pulsos métricos o fracción) es una cuestión estrictamente rítmica. Nuestra notación es relativamente precisa al indicar el comienzo del tono métrico, pero normalmente ignora muchas de las cosas importantes que pueden pasar y que pasan mientras el tono métrico se sostiene. Y es muy imprecisa al indicar el instante exacto y la forma en que el tono métrico cesa. (Ver apéndice 5, “Atacar, soltar y Articulación”).

(7) La mayoría de símbolos de nuestra notación tienen que ver con la indicación de altura. La mayor parte de los restantes indican duración. Ambos tipos especifican sistemas articulados. De hecho, algunos de los efectos más selectos en nuestra música se consiguen desafiando nuestra notación de la altura articulada y separada.² El portamento del buen cantante y del violinista apenas se insinúa alguna vez en las partituras en las que se basan sus interpretaciones. Del mismo modo, nuestro sistema rítmico admite un continuum, un flujo de tiempo ininterrumpido, mientras que nuestra notación tan sólo lo representa gráficamente en una pequeña parte.

(8) Se pueden distinguir proporcionalmente tres tipos fundamentales de duración del tono: corta, media (ni larga ni corta) y larga. Hay dos métodos para anotarlas:

(a) corta: staccato (.)

media: detached (–)

larga: legato (—)

(b) corta: semifusas, fusas, semicorcheas

media: corcheas, negras

larga: blancas y redondas

(Éstas se pueden modificar con puntillos tras la nota, ligaduras, silencios, etc.)

(9) Cuando una serie de tonos se tiene que ejecutar de cualquiera de estas maneras existen sin duda, varios métodos de notación disponibles. Sin embargo, cada uno sugiere un resultado más o menos variado como se muestra en la línea de la *Cuarta Sinfonía* de Brahms del ejemplo 178.



Ejemplo 178. Notación de una serie de tonos: Brahms, Sinfonía en MI menor

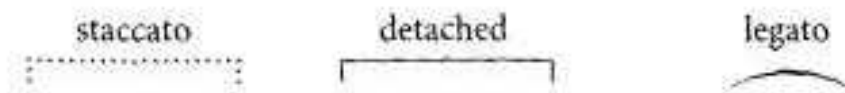
² Ver el ejemplo 179 y el punto 13 para comprender a lo que se refiere. (N. del T.)



Ejemplo 179. Variedades básicas de deslizamiento

(10) Por ahora, se entenderá que un punto sobre una nota divide su valor a la mitad y que el símbolo (^), a un cuarto. Por supuesto, debería confiarse en esta convención sólo cuando evita una excesiva escritura de silencios, como en largos pasajes en staccato, etc.

(11) Una sucesión de tonos de una clase de duración semejante se pueden señalar de la siguiente manera:



(12) Las notas que no lleven ninguno de estos signos por encima (o debajo) de ellas se pueden considerar detached.

(13) Se puede entender que la altura es articulada y separada excepto cuando se indique como en el ejemplo 179. Hay tres variedades básicas de deslizamiento:

- (a) más al principio que al final;
- (b) regular y constante;
- (c) más al final que al principio.

La distinción entre ellas resulta útil principalmente en tiempo lento.

(14) Cuando se desee pulso es recomendable escribir en metros simples (1, 2 y 3). De esta manera el pulso quedará claro incluso cuando el tono que da el acento métrico no ocurra sobre el pulso métrico.

(15) Se pueden contemplar tres clases de acentos:

métrico,
rítmico o de frase,
expresivo.

El segundo es más fuerte que el primero, y el tercero más fuerte que ambos. El más frecuente es el primero, después el segundo y el tercero esporádico. (Ver apéndice 2, “Acentuación”).

(16) La notación se simplifica enormemente mediante la adopción de figuras unidas bajo una línea de corchetes (corcheas, semicorcheas, fusas, etc.) frente a las que no llevan corchete (negra, blanca, redonda). La primera nota que se encuentre bajo una línea de corchetes, pues, puede considerarse que recibe el acento rítmico o de frase sin más complicación de notación (ej. 180).



Ejemplo 180. Notación con notas unidas bajo una línea de corchetes

(17) El acento expresivo o conmovedor y aquellos acentos rítmicos o de frase que no puedan anotarse de ninguna otra manera más eficaz, se pueden señalar como sigue:

débil (): o ningún signo: una unidad de acentuación
medio (): dos unidades de acentuación
fuerte (): tres unidades de acentuación³

(18) El crescendo y diminuendo se pueden indicar como sigue:

³ Los paréntesis se dejaron vacíos en el manuscrito original. (nota del editor).



más al principio, menos al final;



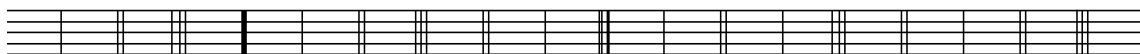
regular y constante;



menos al principio que hacia el final. (Ver apéndice3, “Dinámica”)

(19) El *accelerando* y el *rallentando* son tan imprecisos en la notación y tan difíciles de controlar en la interpretación que no parece haber otra posibilidad inmediata de mejora para la notación que ir colocando las notas un poco más juntas cuando sea *accelerando* e ir separándolas poco a poco a medida que el *rallentando* aumente. (Ver apéndice 4, “Tempo”).

(20) Las frases más cortas se pueden indicar aproximadamente duplicando la línea divisoria más próxima a la última nota. Del mismo modo, el final de las frases más largas y de las frases dobles más cortas se pueden indicar triplicando la línea divisoria. Los periodos se pueden señalar mediante una única línea divisoria gruesa; los periodos dobles mediante una doble línea divisoria gruesa; divisiones mayores, mediante un grupo de tres (ej. 181).



Ejemplo 181. Notación del barrado del compás para el *accelerando* y el *rallentando*

(21) Las leves discrepancias en la aplicación del anterior sistema de barrado del compás (donde, por ejemplo, las propias frases no empiezan o terminan exactamente en el compás) se pueden rectificar mediante la escritura de pequeñas ligaduras incompletas como las que se utilizaban en los tiempos de Bach para indicar la apoyatura (ej. 182).

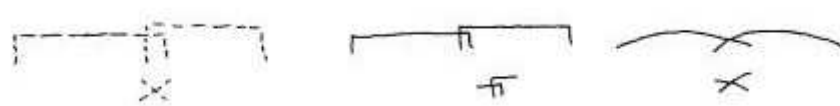
Una coma (,), una doble línea inclinada (//), un calderón entre paréntesis (⤿) (o, en

casos extremos, sin paréntesis) se pueden utilizar para indicar lo mismo, aunque suponen una pausa mayor.

(22) Las elipsis se pueden señalar con ligaduras que se cruzan.



Ejemplo 182. Ligaduras incompletas, señalando la apoyatura



Ejemplo 183. Ligaduras que se cruzan, señalando las elipsis

(23) Se debe poner mucho cuidado en la indicación de los polímetros (dos contra tres, tres contra dos, etc.). Para la práctica preliminar necesaria para su correcta interpretación, véase el apéndice 6, “Pasos en el Aprendizaje de los Polímetros”.

(24) La mayor parte de la música está escrita para la interpretación, pero hay una tendencia creciente a escribir para la lectura y el estudio. Escribir con la imagen de la partitura en mente es algo que de ningún modo hay que condenar. Aquellos que lo intenten, sin embargo, deberán hacer una revisión de la notación y de la ortografía más exhaustiva que la esbozada anteriormente. Puede resultar de ayuda el libro de Harriss, *How to Write Music*, un manual de convenciones notacionales.⁴

Nuestra notación musical todavía no ha alcanzado la forma estable que tiene nuestra notación lingüística, y nos incumbe a todos los que la utilizamos el hacerlo, con miras a su continuo perfeccionamiento en cuanto a precisión y a conclusión.

Desde más de un punto de vista, resulta absurdo representar un sonido continuo mediante símbolos discontinuos. Nuestra notación actual se aproxima a una verdadera representación gráfica de esta continuidad que resulta lo bastante precisa para garantizar

⁴ No hemos podido identificar o localizar este manual. (Nota del editor)

la especulación sobre las posibilidades de una representación todavía más rigurosa. De este modo, el ejemplo 184 estaría mejor anotado como en el ejemplo 185. La precisión relativa en la notación del tono que en los tiempos modernos resultó posible gracias a la invención del pentagrama, sugiere un dispositivo similar para la mejora en la precisión métrica. Las líneas en el ángulo derecho del actual pentagrama podrían medir la escala rítmica con la directriz del compás, medio compás, etc., impreso un poco más grueso para conservar más fácilmente el espacio. Si fijamos el valor metronómico normal de una redonda en 10 (seis segundos, con una negra a 1), la longitud normal de su notación podría estimarse alrededor de seis pulgadas, más o menos (dependiendo de si se utilizaran semifusas o no). Esto daría las siguientes dimensiones (que no se alejan de la práctica actual):

♩ = 3 pulgadas más o menos

♪ = 1½ pulgadas más o menos

♫ = ¾ pulgadas más o menos

♬ = 3/8 pulgadas más o menos

♭ = 3/16 pulgadas más o menos

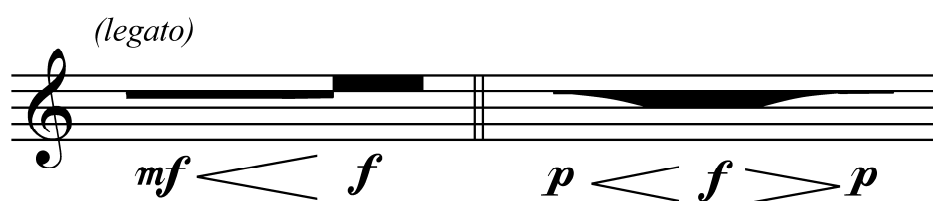


Ejemplo 184. Posibilidades notacionales para el tono



Ejemplo 185. Posibilidades notacionales para el tono

El siguiente paso sería la colocación de las alteraciones por encima o por debajo de las notas. La mayor o menor intensidad del vibrato se podría indicar variando el grosor de la línea que representa la curva melódica. La dinámica y el acento se podrían controlar a través de símbolos, como actualmente; pero puesto que una notación así se parece al sistema gráfico de Metfessel en que suprime las alteraciones, sería necesaria una curva aparte para estos recursos. El grado exacto de portamento, staccato, etc., por supuesto, podría indicarse con exactitud. La historia de las reformas de nuestra notación muestra, sin embargo, una aceptación muy lenta de cualquier cambio. La interpretación de una partitura como la sugerida anteriormente sería más fácil de arriba abajo, en lugar de la convención actual de izquierda a derecha y el posible emplazamiento del bajo fundamental armónico tonal en la parte central (ver capítulo 16) aportaría a este plan un apoyo añadido. Una de las principales ventajas de la “Notación Gráfica”⁵ es la notación exacta del vibrato y de las inflexiones tonales o desviaciones de legítimo valor artístico. Al tener los pentagramas delineados en tinta fina a la manera de algunos papeles de coordenadas y del papel de los arquitectos, la más fina y la más gruesa se podrían ver fácilmente y el crescendo y el diminuendo podrían señalarse sin símbolos extra como en la actualidad (ej. 186). El *timbre* se podría anotar mediante alguna convención del color, aunque en este momento esto no parezca ser necesario. Los *acentos* podrían señalarse con ligeras protuberancias en la línea.



Ejemplo 186. Notación gráfica

La propuesta concerniente a la posición del tono fundamental o generador de un sistema acórdico disonante (ver capítulo 16) conduce de manera natural a la idea de que quizás el próximo desarrollo pueda ser una notación leída a la manera de un rollo de piano mecánico. Entonces, en lugar de leer música desde el bajo *hacia arriba*; la leeríamos desde el bajo (que estaría en la parte central) *hacia el exterior* a la izquierda y

⁵ Escribe “Pattern Notation”. (N. del T.)

a la derecha. El intérprete leería directamente la página (discurriendo verticalmente el pentagrama tonal y horizontalmente el rítmico) de manera muy similar a como las manos yacen sobre un instrumento de teclado. Las líneas de las partes, interrumpidas solamente cuando el flujo de sonido tenga que ser interrumpido (como en el staccato, detached, silencios, etc.), dibujarían verdaderamente el contorno melódico, el cruzamiento de las partes y el tipo general de discurso.

Otra ventaja de esta manera de anotar la música sería que, utilizando un tipo de máquina de escribir como una especie de máquina para cortar piezas, el compositor podría “introducir” su composición e incluso sus bocetos dentro de un reproductor de instrumentos en miniatura (algo que no puede hacer ahora, especialmente en la escritura disonante muy elaborada, debido al cruzamiento de las partes, la dificultad de las construcciones polimétricas y el despliegue de las líneas melódicas hasta dos, tres y más saltos de octava).

Las partituras para orquestas mecánicas (esperemos que esta inevitable realización futura tenga algo más que argumentos negativos) se podrían escribir del mismo modo y sin más preámbulos, ser “introducidos” en la máquina parte por parte desde la “flauta”, “oboe”, “clarinete” y el resto, eliminando de esta manera el gasto de copiar, corregir y ensayar las obras nuevas con los suplicios que conlleva de directores indiferentes e incompetentes y todo el tira y afloja del evento para la mera obtención de una audición.

En tal notación, la tentación de hacer la partitura agradable a la vista podría acercarse a la fase de diseño formal (una especie de ornamento). La interrelación de la música y las artes gráficas e incluso de la escultura, tendría que reflexionarse a fondo antes de que semejante plan pudiera triunfar. (Ver apéndice 9,⁶ “Hacia la Gradación del Timbre”). Algún día incluso formas con vida podrían interpretarse musicalmente.

⁶ Parece obvio el error pues en realidad no quiere remitirnos al apéndice 9 sino al 8: “Correlación entre la Música y las Otras Artes”. (N. del T.)

APÉNDICE II

Acentuación

Uno de los problemas más singulares que nos presenta la historia de la “teoría” de la música reside en el moderno abandono del estudio de la acentuación. Segunda en importancia después del aspecto acórdico del recurso altura en lo que se refiere a su susceptibilidad de organización, la acentuación tendría que ocupar un primer año de estudio en todo curso de conservatorio bien planificado. En el viejo contrapunto severo recibía alguna atención pero con el debilitamiento de esta disciplina y su sustitución generalizada por la “armonía”, prácticamente se ha ignorado la parte que atañe al acento en la obra del compositor (esto, sumado al indudable carácter armónico de la práctica moderna de la acentuación).

Sin embargo, una poderosa tradición y regla general ha impregnado nuestras mejores salas de conciertos, especialmente en la interpretación orquestal, y la mitad de las veces un compositor ha obtenido para su partitura una acentuación mejor que la que merecían sus indicaciones e incluso su concepción original. Esta práctica habitual ha sido expuesta de la forma más práctica para los lectores ingleses por M. Lussy en su *L'expression musicale*, traducido por E. von Glehn como *Musical Expression*. El libro puede recomendarse efusivamente a todos los músicos pero con dos reservas, ambas de cierta importancia.

En primer lugar, Lussy se adhiere al punto de vista de que la música es fundamentalmente una realidad mecánica producida por el “instinto psicológico” de

perpetuar un diseño métrico dado. “La inteligencia”, dice, y el “sentimentalismo” apelan a la sensación mediante la introducción de cambios inesperados en este diseño mecánico. No cabe duda de que hay una gran cantidad de música que se ajusta a esta descripción, pero un punto de vista opuesto es igualmente defendible, de acuerdo con el cual la música es una emanación casi caótica que sólo con dificultad (o incluso distorsión) se ciñe a las arbitrarias convenciones de la notación métrica para mantener juntas las partes. La música en cuya interpretación se tiene que alcanzar un ritmo libre o prosístico, es muy probable que abuse del primero de estos puntos de vista, mientras que la música que requiera un ritmo estricto o misurato puede verse afectado por el último. Toda obra importante debería acompañarse de una indicación clara por parte del compositor sobre si la medida se debe observar de manera estricta, moderada o sólo aproximada.

En segundo lugar, Lussy utiliza el sistema “Clásico” o bipartito de acentuación, que ha sobrevivido en la música desde los días en que, desde un punto de vista literario, la música se contemplaba principalmente en su conexión con las palabras, especialmente con el verso. Se creía que las sílabas y los pies del metro poético tenían su paralelo exacto en los pulsos métricos y en los compases de la música. La unidad básica, la *breve* (∩), se solía considerar indivisible. Dos breves (posteriormente, en música, tres) constituían una *larga* (–). Aunque al principio hacían referencia a la longitud de los sonidos vocálicos, este sistema y los dos símbolos llegaron a confundirse con nociones de acentuación; teniendo la breve un acento débil y la larga, uno fuerte. No hay duda de que existe una afinidad entre:

acento fuerte
duración larga
altura ascendente

como también, por supuesto, en sus opuestos:

acento débil
duración corta
altura descendente.

Pero la abundancia de casos de inversión de estas afinidades normales, junto con la clara necesidad en la música moderna de considerar tres cantidades de acentuación (fuerte, *medio*, débil), hace que la teoría Clásica resulte inútil casi la mitad de las veces. Su claridad la recomienda, pero su incapacidad para distinguir entre el metro compuesto y simple (su 6/8, – ◡ ◡ – ◡ ◡, es simplemente dos 3/8, – ◡ ◡ – ◡ ◡, etc.), su valoración sofista del acento fuerte en duraciones cortas y la falta de un tratamiento adecuado de los silencios constituyen un desafío para la musicología moderna en cuanto a qué debe hacerse sin demora.

Hay tres clases de acentuación:

métrica,
de frase (o rítmica),
expresiva.

La música puede emplear cada una por separado, combinarlas de dos en dos o las tres juntas, como se hace en la mayor parte de la gran música de los últimos cuatro siglos. La interacción de acentos resultante (acentuación cruzada) puede, incluso en un *misurato* estricto, transmitir la impresión de ritmo libre, tal es la complejidad posible.

El acento métrico es el más frecuente y el que puede desplazarse con más facilidad. Su base es el *pulso*, aunque a veces puede ser el paso u otro movimiento corporal. Su diseño constituye el centro rítmico de un pasaje o composición.

El acento rítmico o de frase se encuentra en el tono inicial de la frase o sección de la frase. Es más fuerte y menos frecuente que el acento métrico. Su base es la *respiración*. Por supuesto, el tono inicial puede acaecer métricamente en cualquier posición del compás. De este modo el acento de frase engloba el métrico. La naturaleza esencial de la polifonía reside en la interacción entre el acento de frase y el acento métrico. Se requiere un especial cuidado por parte del compositor a la hora de reconocer la frase: (1) dónde empieza, (2) dónde termina, (3) dónde y cómo se divide en secciones y (4) cómo se combina y está relacionada con otras frases. Una comprensión y sensibilidad para los dos tipos de finales métricos (masculino, débil-fuerte; femenino, fuerte-débil) constituye una guía importante pero no infalible para el reconocimiento de la frase. Se puede dar la

apariencia de un final femenino, incrementando el número de tonos tras un final masculino. Asimismo, alargando o acortando el penúltimo tono (junto al último) de un final femenino, o reiterando o retrasando el último tono mediante un silencio, puede obtenerse como resultado la apariencia de un final masculino. Este proceso se conoce como inversión.

El acento expresivo (o conmovedor o enfático) es el menos frecuente y el más fuerte de todos. En esta clase de acentuación sólo se tienen en cuenta los acentos fuertes y pueden sucederse uno tras otro sin la intervención de acentos débiles. Varios acentos expresivos consecutivos pueden ensombrecer temporalmente el metro e incluso el ritmo (considérese el principio de la sinfonía nº 5 de Beethoven).

Lussy da reglas detalladas para cada uno de estos tres tipos de acentuación. Aunque se exponen de una manera pedante y alguna que otra vez, extravagante, merecen serio estudio.

APÉNDICE III

Dinámica

DISTINCIÓN ENTRE ACENTO Y DINÁMICA

El acento se refiere a la *importancia relativa* del *pulso métrico individual* en comparación con el pulso o pulsos métricos que inmediatamente le preceden o le siguen y con el diseño resultante de esta interacción. La *dinámica* se refiere a la *intensidad absoluta* de una *corriente de sonido*. La común confusión entre ambas (una, función rítmica y la otra, tonal) se debe a la creencia de que el acento sólo se puede marcar por medio de un ataque más enérgico del tono que da el pulso métrico, es decir, incrementando su volumen. Aunque ésta es una manera de señalar el acento, no es la única, y todavía se tiene que distinguir del volumen estable que se da en un pasaje completo. Otras maneras de obtener acento son: a través de una longitud o brevedad excepcionales en la duración del tono, anticipando o retrasando el ataque, aumentando el volumen (sin aumentar el material afectado), y mediante la variación en el modo de producción del tono (como entre los sonidos pizzicato o con arco de las cuerdas, o los sonidos abiertos o cerrados de las trompas, etc.).

Un patrón de acentuación puede permanecer igual tanto si el pasaje se interpreta forte o piano. Del mismo modo, el grado de intensidad puede ser el mismo aunque el patrón de acentuación se modifique mucho. El fortissimo o pianissimo extremos tienden a ensombrecer la acentuación. Asimismo, una acentuación exagerada puede hacer que la determinación del nivel dinámico sea difícil de concretar.

NIVEL DINÁMICO⁷

Cuando decimos que el finale de la Quinta Sinfonía de Beethoven está en “DO mayor”, no queremos decir que en todo el movimiento no se utilice ningún otro tono, si no que, entre todos los tonos que se utilizan, el que predomina es el de DO mayor: acaece en los lugares más importantes o con más frecuencia. De manera similar, las composiciones pueden caracterizarse por un grado de intensidad o suavidad que sea el predominante (en este caso, fuerte). Este nivel desempeña, en la dinámica, un papel similar al del centro tonal (*tonal center*)⁸: podemos alejarnos de él y regresar por medio de un cambio repentino (piano subito, forte subito) o de un cambio paulatino (crescendo, diminuendo), que es una clase de modulación. De este modo, el conjunto de estructuras dinámicas se puede comparar al conjunto de estructuras de altura y de tempo, y entre ellas se pueden establecer relaciones consonantes y disonantes.

El cambio dinámico gradual también se puede comparar con el rubato (ver apéndice 4) en que, durante el transcurso de la interpretación musical, el ligero aumento y disminución del tono se convierte en la norma más que en algo esporádico, como nuestras partituras parecen reflejar. Generalmente sólo se marcan los cambios notables a partir del nivel dinámico.⁹ Probablemente va a llegar un momento en que la notación del recurso dinámica será contínuo, no intermitente.

Un retraso momentáneo del tempo a menudo acompaña y sirve para puntuar la buena ejecución de los cambios repentinos de la intensidad (“respiraciones”, cesura, coma [,]). Los intérpretes deben estar especialmente prevenidos de:

- (1) no empezar los crescendo y diminuendos demasiado pronto;
- (2) no exagerar con los cambios repentinos (es decir, en un forte subito, atacar con el grado exacto de intensidad que tengan que mantener en lugar de producir un fortissimo y tener que reajustar el nivel después de que el error ya sea obvio);
- (3) no hacer cambios considerables de dinámica donde no hay ninguno indicado o implícito, pero a la vez:

⁷ Para aclaraciones sobre este concepto véase “notas del traductor”.

⁸ Para aclaraciones sobre este concepto véase “notas del traductor”.

⁹ Se entiende del nivel dinámico preestablecido (N. del T.)

- (4) no tocar en un nivel estático (un efecto sólo rara vez deseable y entonces, debe indicarse expresamente) simplemente porque no haya indicaciones precisas;
- (5) elegir niveles adecuados para cada composición y mantenerlos;
- (6) ser consciente de que el tamaño de la sala, el tipo de composición, el tipo de instrumento, el número de intérpretes, el registro y otros factores semejantes afectan de forma muy diversa a la interpretación de la dinámica (porque lo que el compositor indica es el grado de intensidad para el oído del *oyente*, no para el del intérprete). Sin embargo, ocurre con demasiada frecuencia que algunas partes insignificantes de timbal ahogan a la orquesta entera. Hay pocas cosas que causen más desolación que un pianista o un cantante de ópera interpretando con dinámicas de sala de conciertos cuando la actuación tiene lugar en una sala pequeña o habitación.

APÉNDICE IV

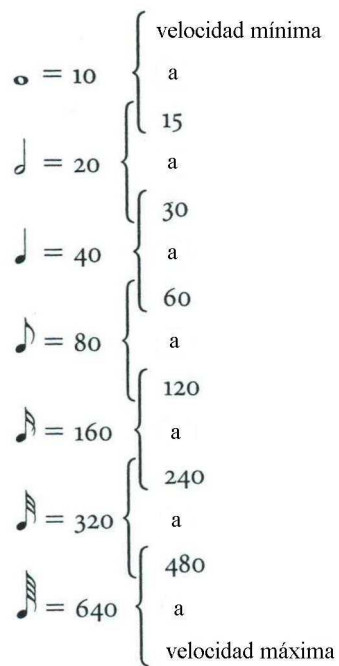
Tempo

DISTINCIÓN ENTRE TEMPO Y PROPORCIÓN

De la misma manera que normalmente se malinterpreta la diferencia entre Dinámica y Acento, también se encuentra a menudo una confusión entre Tempo y Proporción. En el ejemplo 187, el tresillo de semicorcheas¹⁰ en (a) puede igualar exactamente la negra del presto 3/4 en (b), pero nos referimos a este último como un cambio de tempo y al primero no. Podría suponerse que la rápida repetición sobre un acento fuerte en (b) y el acento lento y variado implícito en el compás del caso (a) (prácticamente un 24/16), explicarían la presunta diferencia. Aún así, la rápida repetición sobre el acento fuerte podría darse a cada tercera semicorchea de (a) y el acento lento y variado al primer pulso métrico de cada segundo o cuarto compás de (b), sin alterar el aparente cambio de tempo en (b) o la ausencia de cambio de tempo en (a).

En los primeros capítulos de este texto se pueden encontrar más ejemplos de esta anomalía. En el recurso tonal de la altura había una confusión similar y sólo se superó gradualmente a través de los esfuerzos por establecer su escala en base a los instrumentos. La aclaración definitiva de la diferencia entre el Tempo y la Proporción probablemente se alcanzará cuando se logre una gradación tal como la que se esboza en el apéndice 1. Mientras tanto, el asignar a cada nota un ámbito más o menos definido de duración metronómica puede ocasionar un fomento del sentido del Tempo Absoluto. Hasta que llegue el día en que un tono ya no se anote más por medio de sus puntos terminales (comienzo y final) si no por su duración (ver apéndice 1), podríamos acordar alguna solución como la que sigue:

¹⁰ En el ejemplo aparecen corcheas. Falta la doble barra para indicar las semicorcheas. (N. del T.)



Moderato

(a) $\frac{4}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ | $\overset{3}{\text{triplets}}$

Moderato **Presto**

(b) $\frac{4}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ | $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | etc.

Ejemplo 187. Diferencias entre tempo y proporción

Entonces, el segundo pasaje del ejemplo 187 (b) estaría escrito incorrectamente. Debería escribirse como en el ejemplo 188 y expresiones como ♩ = ♩, ♫ = ♩, etc., sólo estarán disponibles para el rallentando, y sus contrarios, ♩ = ♩, ♫ = ♩, etc., sólo para el acelerando. Por tanto, expresiones como ♫ = ♩ y ♩ = ♫ casi nunca resultarán necesarias porque cualquier rallentando o acelerando tan extremos se pueden escribir con notas reales.



Ejemplo 188. Expresiones de tempo absoluto

Así pues, los términos italianos que ahora se utilizan para indicar velocidad (adagio, andante, allegro, presto, etc.) ya no serán necesarios para este propósito, aunque pueden resultar útiles para indicar el *temple*.

El cambio súbito de un tempo lento a rápido tradicionalmente se ha acompañado con un rallentando cuando el final del tempo lento contenía una cadencia, resultando como regla general que el nuevo tempo se establece de manera repentina y firme. Dondequiera que tenga lugar una fermata en el curso de un movimiento, la tradición la ha precedido con un rallentando (las excepciones son muy poco frecuentes). La práctica de hacer rallentando al final de las composiciones también ha sido muy generalizada. Los compositores deberían utilizar en estos y otros puntos similares, un tempo que se mantenga constante. El *accelerando* produce un efecto decididamente disonante en tales pasajes, como también en los casos contrarios: cambio súbito de rápido a lento (tanto antes como después). Las indicaciones de cambio súbito siempre deberán acompañarse de figuras metronómicas, cuando sea posible.

Las modificaciones graduales del tempo normal o metronómico siempre deberían señalarse cuidadosamente (1) cuando se quiera que se noten y (2) cuando sean de una longitud considerable. Normalmente se tiene que prevenir a los intérpretes de no acelerar o reducir la velocidad demasiado precipitadamente, en especial en los *accelerando* o *rallentando* muy largos.

RUBATO

Por supuesto, el metrónomo no es un instrumento musical. La música puede *parecer* metronómica (a veces), pero no podrá serlo nunca hasta que el hombre transfiera a una

máquina la gradación del metro de la música como ya lo ha hecho con la altura de los materiales tonales (como, por ejemplo, en el pianoforte). El ritmo hecho por una máquina hará una música tan diferente de la de hoy en día como la entonación hecha por una máquina hizo la música de Chopin tan diferente de la de Palestrina.

La observación de que nuestra música sea metronómica puede variar considerablemente. Por otro lado, debemos darnos cuenta de que, científicamente hablando (i.e., en realidad), el *rubato* es la norma, mientras que la exactitud metronómica solamente es una guía y un ideal poco frecuente (como en el *misurato*). Musicalmente hablando, sin embargo, se dice que el *rubato* existe sólo cuando se hacen cierto tipo de desviaciones *notorias* o *evidentes*. La palabra (que significa literalmente “robado”) no describe adecuadamente la práctica actual. Según la mejor información disponible, un pasaje completo o ciclo de *rubato*:








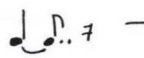



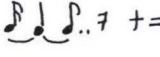





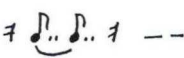
- (1) está restringido a la longitud del compás o de la frase,
- (2) es elástico o gradual,
- (3) es leve,
- (4) es compensatorio

-es decir, si empieza con un apresuramiento, el tiempo “se compensa” con la ulterior reducción correspondiente, o viceversa. De este modo, algunos intérpretes brillantes han dicho que ellos “al final recuperan el valor metronómico”, aunque durante el proceso normalmente han estado un poco por delante o por detrás de él.

Algunas formas especiales de *rubato* (como por ejemplo, rezagar de manera constante y deliberada una melodía una fracción de pulso métrico por detrás de su acompañamiento, o la práctica opuesta, la anticipación deliberada de un pulso métrico), pueden dar la impresión al oyente de arrastrar a más lento o de impulsar y presionar hacia adelante más rápido en cualquier tempo sin alterar realmente dicho tempo.

La subida y la bajada de la altura, la cantidad y el intervalo de acentuación, la proporción y la dinámica, están todas, vinculadas al *rubato*. El número de intérpretes requeridos en una composición influyen en el *rubato*: si no intervienen otros factores, cuanto más grande sea el número de intérpretes, más escasa será la posibilidad y menor

la sutileza del rubato. Tal y como ocurre con las diferencias sutiles de entonación (entonación justa o la introducción de intervalos más pequeños que un semitono), el rubato es más característico del tempo lento que del rápido (ej. 189).

	ATACAR	SOLTAR	(como e.g.)
	normal	normal	 =
	anticipado	normal	 +
	retardado	normal	 -
	normal	anticipado	 -
	normal	retardado	 +
	anticipado	anticipado	 +=
	anticipado	retardado	 ++
	retardado	retardado	 =
	retardado	anticipado	 --

Ejemplo 189. Rubato (signos de Roddan elaborados)


















APÉNDICE V

Atacar, Soltar y Articulación

Debido en parte al predominio de una psicología del teclado, la acción de atacar y de soltar los tonos no ha sido hasta recientemente, un factor en el arte de la composición. Sin embargo, los instrumentos de arco y de viento pueden obtener mucha variedad y en el canto, la continua alternancia de los diferentes grados desde lo impulsivo a lo paulatino consigue un buen efecto, especialmente cuando de su secuencia se ocupa un autor que tenga una buena sensibilidad para el sonido del lenguaje. Todos aquellos que piensen seriamente en este asunto tendrán que reconocer que la semejanza mecánica entre la acción de atacar y de soltar en instrumentos como el pianoforte y el órgano constituye una seria imperfección incluso en la mejor interpretación, y tiene como resultado una monotonía verdaderamente amusical que finalmente aburre al oyente sensible y vuelve más ordinario al intérprete. En el pianoforte la acción de soltar es un poco mejor. Hay más variedad debido al uso del pedal sordina. Pero la constante ausencia de tono sostenido, su manera de desvanecerse (relajarse) sobre cada tono métrico largo, es casi tan tedioso como el tono invariablemente sostenido del órgano. También cabe lamentar la caricatura de este procedimiento que podemos oír en la interpretación de no pocos cantantes que han pasado demasiado tiempo con el apoyo del pianoforte.

Los seis recursos técnicos están implícitos en miniatura tanto en la acción de atacar como en la de soltar los tonos. La *altura* puede deslizarse u oscilar. Un examen de los registros fonográficos de cantantes famosos muestra que en la mayoría de los casos de progresión ascendente, el tono al que se llega es alcanzado un poco bajo; ocasionalmente, luego pasa a ser un poco demasiado alto, pero en cualquier caso pronto se fija en el nivel mantenido sólo de manera aproximada, porque la variación ordenada del vibrato verdadero (alrededor de seis por segundo) y la desordenada del tremolo

afecta a la mayoría de los tonos cantados.¹¹ La desviación más asombrosa de la página impresa tiene lugar en la acción de soltar, como muestra la moderna fonofotografía.¹² La *dinámica* del ataque puede ser de una diversidad sorprendente, especialmente cuando se considera en conexión con el *acento* y el nivel dinámico general finalmente establecido por el tono (ej. 190). Es interesante notar que en el canto, el aumento de volumen se asocia de manera involuntaria con el ascenso de la altura. Actualmente estas señales sólo hay que utilizarlas en casos poco usuales pero incluso entonces, pueden servir para materializar la intención del compositor. La cualidad del tono o *timbre* normalmente cambia bajo una dinámica o acento extremo, pero el control de este recurso tiene que dejarse a merced del intérprete en la actualidad. El *tempo* es un factor importante en la elaboración de métodos para la acción de atacar y soltar. En un tempo lento es posible una variedad mucho mayor. La anticipación o retraso al atacar y soltar (*rubato*) también lo afectan de manera fundamental. La *proporción* entra a debate en casos de glisando medido hacia o desde la altura predominante, como también lo entra el tema de su articulación y mantenimiento.

ATACAR		SOLTAR
	firme, súbito (al nivel indicado)	
		
	firme, súbito con crescendo	
	firme, súbito con disminuyendo	
	sforzando	
	cómodo, lento (al nivel indicado)	
	cómodo, lento con crescendo	
	cómodo, lento con disminuyendo	
	desvaneciéndose 	

Ejemplo 190. Diferentes maneras de atacar y soltar

Teóricamente, utilizamos un sistema tonal articulado, es decir, entre DO y DO# por ejemplo, no se reconoce ningún otro material tonal. Sin embargo, en la práctica real, la

¹¹ Max Schoen, "An Experimental Study of the Pitch Factor in Artistic Singing", *Psychological Monographs* 31, no. 1 (1922): 230-59.

¹² M. F. Metfessel, *Phonography in Folk Music* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1928).

gran diversidad de tonos que existen fuera de la escala (claros incluso para el oído musical) y que la investigación acústica ha corroborado constituye un desafío para el acuerdo de nuestra práctica y nuestra teoría. Sin perder las ventajas de una escala articulada (e incluso sumándose a ellas) se podría añadir mucha fuerza a nuestra expresión musical a través de una notación más variada y sutil del vibrato y del método del deslizamiento de un tono a otro.

APÉNDICE VI

Pasos en el Aprendizaje de los Polímetros

El objetivo de la siguiente práctica es asegurar, junto con una ejecución mecánicamente correcta de dos velocidades diferentes para pulsos métricos iguales, una comprensión clara de la relación rítmico-armónica que se establece entre ellos. Esta relación es de la misma naturaleza que la de la relación tonal denominada intervalo, aunque debido a la diferencia en la velocidad la percibimos de manera diferente. En el intervalo tonal, el *oído* distingue cada uno de los dos tonos constitutivos por separado y también capta su fusión o relación armónica a pesar de que las vibraciones son demasiado rápidas para permitir una medida deliberada. En el intervalo rítmico, la *medida deliberada* siempre es posible (excepto en un tempo muy rápido) y normalmente necesario en tiempos muy lentos.

Cuando designemos a los polímetros, la medida señalada en la indicación del compás o entendida en la división del pulso métrico, *se seguirá* de la palabra *contra*. Por ejemplo, el intervalo “cuatro contra tres” (4//3) implica una medida de tres (3/4, 3/8, o algo así), para que contra tres pulsos métricos iguales se oigan cuatro tonos iguales.

Los más fáciles son aquellos intervalos en los que el número más grande sigue a la palabra *contra* y deberían estudiarse primero. Por ejemplo, 3//4 (tres contra cuatro) es más fácil que 4//3 (cuatro contra tres).

Tras un poco de práctica, la mayoría de la gente puede interpretar por “instinto” el más simple de estos intervalos siempre que el tempo sea rápido, porque entonces las imprecisiones son tan leves que pasan desapercibidas. Sin embargo, nadie podrá decir que tiene un dominio de este particular a menos que pueda interpretarlo en cualquier

tempo razonable: lento, moderado o rápido; y con diferente fraseo, rubato, acelerando, rallentando, etc. En otras palabras, en un contexto musical.

PASOS EN LA PREPARACIÓN (utilizando como ejemplo el 2//3 en el metro de 3/4)

1. Encuentra el mínimo común múltiplo (en este caso, 6) y divide entre dos cada uno de los tres tiempos dados:

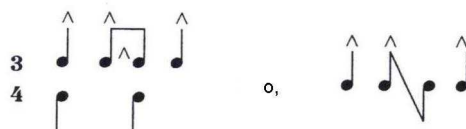
$\bar{1} \ . \ \underline{2} \ . \ \underline{3} \ . \ .$, o mejor $\underline{1} \ \underline{2} \ \underline{3} \ \underline{4} \ \underline{5} \ \underline{6}$

2. Señala con plicas descendentes los dos pulsos métricos que se tengan que interpretar contra los tres tiempos originales, sobre el 1 y el 4:



3. Pon el metrónomo a marcar sobre el 69; haz de ésta la duración de la corchea y, contando 6, marca, canta o toca una escala sobre el 1 y el 4.
4. Continúa, omitiendo el segundo y sexto tiempos, manteniendo el acento fuerte sobre el 1, 3 y 5. La relación armónica comenzará a estar clara: *1 3 4 5*, *1 3 4 5*, etc.

5. Memoriza este ritmo:



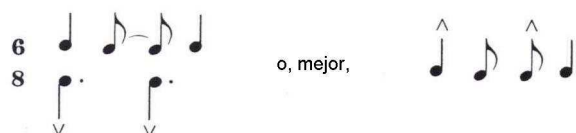
y deja de contar.

6. Practica esto, haciendo un acelerando hasta un punto en el que ya no resulte conveniente o factible contar o pensar el ritmo, pero donde la principal guía sea la audición de los dos pulsos métricos iguales contra los tres iguales, o los dedos realicen de manera automática la ejecución adecuada.

7. Practica un rallentando hasta la $\text{♩} = 40$ o menos, vuelve al presto, etc. [El objetivo de este ejercicio es cubrir el vacío existente entre las velocidades en las que se uno se basa principalmente en el instinto (las rápidas) y aquéllas en las que es necesario contar (las lentas)].

PASOS PREPARATORIOS PARA LA COMPROBACIÓN DE LA EXACTITUD

- 8-14. Practica como anteriormente el ritmo opuesto, $3//2$. (Divide cada uno de los dos entre tres haciendo el mínimo común múltiplo, 6; da a cada uno de los tres, dos tiempos; aprende el ritmo:



-y deja de contar. Observa que los valores de las notas son los mismos que en el $2//3$ pero que el acento cae de manera diferente. Practica el acelerando y rallentado como antes).

COMPROBACIÓN DE LA EXACTITUD

15. En un tempo constante y moderado, marca o toca en forma de escala el ritmo $2//3$. Una vez que se ha cogido el ritmo, sigue tocando o marcando pero *piensa* el ritmo opuesto, $3//2$.
16. Con un tiempo constante como el anterior, toca o marca forte con una mano y piano con la otra, alternándolas como sigue:

17. Continúa como anteriormente, haciendo todas las posibles combinaciones resultantes de cambiar el tres de una mano a la otra y variando los acentos (ej. 191).

Cuando la libertad adquirida se convierte en costumbre, uno puede practicar ritmos de este tipo que incluyan notas ligadas, síncopas, pulsos métricos divididos o añadidos, etc. (ej. 192).

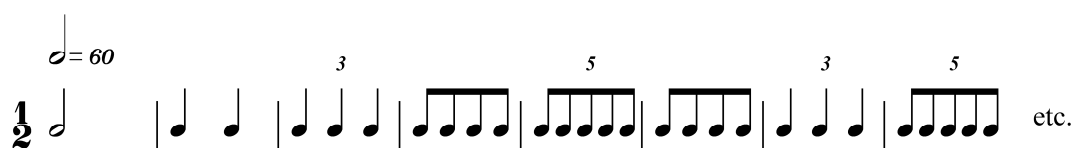
Ejemplo 191. Comprobación de la exactitud en los polímetros

Ejemplo 192. Comprobación de la exactitud en los polímetros

Es aconsejable vigilar la división “instintiva” del pulso métrico mediante algunos ejercicios como el que se muestra en el ejemplo 193. La mejor manera de conseguir precisión es *pensando con antelación*, en el pulso métrico fuerte siguiente al pulso métrico fuerte sobre el que, o tras el que tiene lugar la dificultad métrica. De esta manera, al principio del tercer compás, uno debe pensar en el primer pulso métrico del cuarto compás. Esto facilita la división a la vez que garantiza la llegada al punto desde el que se puede calcular cuál será la próxima dificultad.

En el ejemplo 194 figuran los ritmos que deben aprenderse en algunos de los polímetros más comunes.

$\text{♩} = 60$



Ejemplo 193. Comprobación de la exactitud en los polímetros



Ejemplo 194. Ritmos en polímetros

NOTA SOBRE EL SISTEMA PROPORCIONAL DE LOS SIGLOS XV Y XVI

Un punto que vale la pena destacar es el hecho de que durante el Renacimiento tardío se consideraba que tanto los intervalos tonales como los rítmicos podían expresarse concisamente por medio de ratios numéricas, cuyos nombres latinos se podían utilizar para designar a cada uno de ellos o ambos. Así, “sesquitertia” indica la

ratio 4:3, tanto del intervalo de cuarta justa como de la proporción de cuatro contra tres. Un intervalo rítmico que sea más complejo, recibirá una denominación normal. Su opuesto, 3//4, se llama “subsesquitercia”. El primero es disminución, el último, aumentación.

El material de la tabla de Morley,¹³ por supuesto, no es válido para nuestros propósitos. Contiene un montón de ratios que en este momento no nos resultan necesarias y omite algunas (como la 10:3, 11:4 y 13:2) que están dentro del ámbito de la posibilidad. Estas ratios (proporciones) no sólo se utilizaban en la composición si no también en el tipo de improvisación acórdica llamada “contrapunctum supra librum”. El grado de exactitud con el que se interpretaban se escapa a nuestro conocimiento.¹⁴

¹³ Seeger anotó que esta página iba a ilustrarse con una fotografía de la tabla de Morley de la p. 33 de “Plaine and Easy Introduction to Practicall Musicke” (1597). (nota del editor).

¹⁴ Oxford History of Music 2: 202ff.

APÉNDICE VII

Escalas Disonantes

DICÓRDICAS

La mayoría de los modelos dicórdicos (ej. 195), si no todos, son más fáciles de organizar y de tocar si se tratan como tricórdicos o tetracórdicos, como en el ejemplo 196.



Ejemplo 195. Modelos dicórdicos



Ejemplo 196. Modelos tricórdicos y tetracórdicos

TRICÓRDICAS

Podría parecer que los modelos que expresan un claro conflicto de tonalidad son los más efectivos en la escritura disonante. Así pues, cabe esperar un predominio de tricordos menores y mayores, a pesar de que los tipos aumentados y disminuidos se pueden utilizar ocasionalmente. Los primeros tienden a sugerir la escala cromática convencional, que es demasiado consonante; y los segundos no parecen ser tanto una

escala como un acorde quebrado, debido al hecho que la segunda aumentada se oye como una tercera menor e incluso tiene que escribirse de esa manera para evitar alteraciones triples e incluso cuádruples. Las siguientes escalas han sido todas calculadas en base al esquema de unidad doble. Los modelos de unidades triples se pueden organizar fácilmente, pero resultan mucho más difíciles de recordar de manera clara. La mayoría de ellas constituyen ejemplos de diazeusis de semitono o de tono. Con el uso de la diazeusis de segunda aumentada y con la alternancia de cualquiera de las dos o de las tres clases de diazeusis, el número de posibilidades puede considerarse prácticamente ilimitado.

Los siguientes especímenes muestran los tipos de construcción más simples.

(a) Menor-Menor

con diazeusis de un tono (ej. 197): cuatro escalas diferentes de cinco octavas de 36 grados (7-8 por octava)

con diazeusis de semitono (ej. 198): dos escalas de una octava de 9 grados cada una y dos escalas de dos octavas de 18 grados

Ejemplo 197. Tricordos menor-menor, con diazeusis de tono



Ejemplo 198. Tricordos menor-menor, con diazeisis de semitono

(b) Menor alternado con Mayor

con diazeisis de un tono (ej. 199): cuatro escalas de once octavas de 72 grados (6-7 por octava)

con diazeisis de semitono (ej. 200): cuatro escalas de tres octavas de 24 grados (8 por octava)



Ejemplo 199. Tricordos menores alternando con mayores, con diazeisis de tono



Ejemplo 200. Tricordos menores alternando con mayores, con diazeusis de semitono

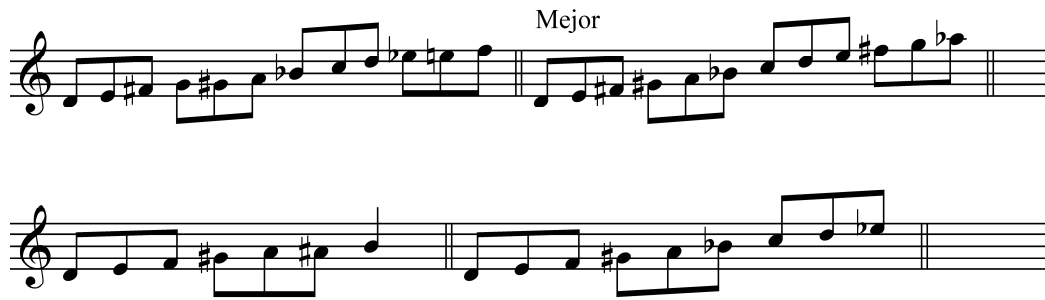
(c) Mayor-Mayor

demasiado consonante excepto para hacer un contrapunto a una línea muy disonante.

(d) Las alternancias de tricordos Disminuidos o Aumentados con Mayores o Menores (ej. 201) tienden a esbozar tríadas diatónicas y por consiguiente, deberían utilizarse con moderación excepto contra una línea completamente disonante. La diazeusis situada antes o después de los tricordos disminuidos no debería ser de semitono.

(e) Disminuido-Disminuido

con diazeusis de un tono o de segunda aumentada (ej. 202): de poca importancia.



Ejemplo 201. Alternancias de tricordos disminuidos o aumentados con mayores/menores



Ejemplo 202. Tricordos disminuido-disminuido, con diazeusis de tono o de segunda aumentada

(f) Aumentado-Aumentado

produce el efecto de un tetracordo incompleto (ej. 203).



Ejemplo 203. Tricordos aumentado-aumentado efectuando un tetracordo incompleto

TETRACÓRDICAS

(a) El tetracordo normal tiene seis formas (ej. 204). Las escalas diatónicas convencionales se forman a partir de las tres primeras enumeradas más abajo por medio de diazeusis de un tono. Para la escritura disonante por lo tanto, es mejor la diazeusis de semitono y la de segunda aumentada.



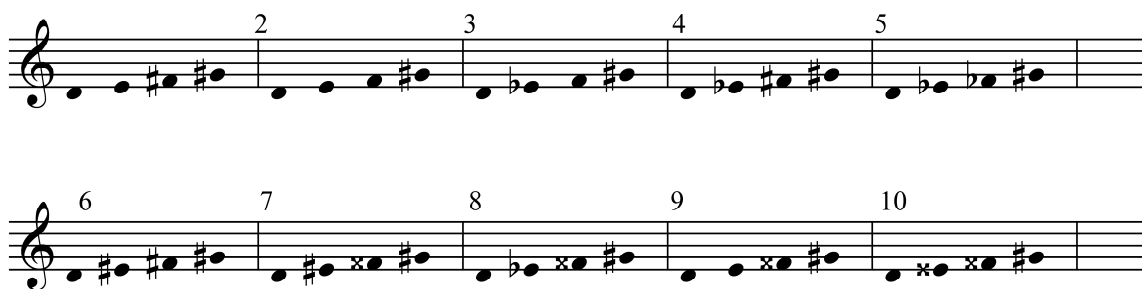
Ejemplo 204. Tetracordo normal, seis formas

(b) Hay tres formas de tetracordo disminuido (ej. 205). Es mejor la diazeusis de tono porque la de semitono se acerca demasiado a la escala cromática y la de segunda aumentada tiende a esbozar tríadas diatónicas. La alternancia del intervalo de disyunción es aún mejor.



Ejemplo 205. Tetracordo disminuido, tres formas

(c) El tetracordo aumentado tiene diez formas (ej. 206). Son bastante complicadas para el trabajo cotidiano. Puesto que muchas veces pueden obtenerse los mismos resultados mediante tricordos y tetracordos normales, no hay que utilizarlas muy a menudo.



Ejemplo 206. Tetracordo aumentado, diez formas

Debe recordarse que para conseguir el mejor efecto de estas escalas se les dará la suficiente velocidad para poder permitir que el choque de tonalidades y modalidades se

perciba. El tratamiento “oblicuo” cultivado especialmente por Hindemith merece una atención especial en este aspecto de la escritura disonante.

Los instrumentistas deberían proponerse practicar estas formas escalares inusuales.

APÉNDICE VIII

Correlación entre Música y las Otras Artes

Mucho se ha dicho y escrito sobre el “maridaje” de las artes: la mayor parte de ello por artistas sin el suficiente bagaje filosófico o por filósofos sin otro bagaje artístico que su propia técnica literaria. El misticismo inseguro, la idiosincrasia personal y una tendencia a encubrir la ignorancia técnica mediante generalidades aplastantes y retóricas han conformado una gran montaña de literatura que tan sólo consigue cautivar o repeler al músico. Hay algo en esta cuestión que hace que la mayoría de gente piense que tiene tanto derecho como cualquiera a expresar opiniones, de esta manera invaden el terreno como si por primera vez en la historia se tratase, repitiendo una y otra vez la misma clase de suposiciones infundadas.

La gente está dividida en dos grupos temperamentalmente opuestos respecto a la necesidad y la conveniencia del maridaje de las artes. Uno prefiere las artes separadas, el otro, juntas. No se puede mantener ningún debate sensato de la situación a menos que admitamos desde el mismo principio, dos cosas:

- (1) las artes nunca se pueden unir *completamente* o separarse totalmente;
- (2) se las puede unir o separar más o menos, y puesto que el número y el tipo de personas que favorecen cada posibilidad es aproximadamente igual, deberíamos subordinar nuestra propia tendencia temperamental (al menos durante el debate).

El problema de hasta qué punto se pueden unir o deberían separarse es ante todo un problema de técnicas y de su correlación. Antes de que se puedan correlacionar, deben reducirse primero a una especie de mínimo común múltiplo o máximo común divisor, y

esto no se ha hecho. Se ofrecen las siguientes sugerencias de cara al estudio de esta situación.

En primer lugar, debemos diferenciar entre el *oficio* y los elementos esencialmente *artísticos*. Estrictamente hablando, el producto de un oficio se consume en su función: uno se sienta en una silla hasta que ésta se gasta; un jarrón se utiliza hasta que se rompe; un abrigo, un reloj o un par de zapatos sólo duran un cierto tiempo. Por otro lado, un poema no pierde nada al ser leído, ni una sinfonía al ser escuchada o un cuadro cuando se mira. El oficio satisface una necesidad individual; el arte, una social. El oficio es la *manera* de sostener y continuar la vida individual; el arte, la *manera* de sostener y continuar la vida social. Suprímase los cuidados de un solo oficio y su cuerpo sufrirá o morirá (debe tener comida, refugio, ropa, etc.); suprímase un solo arte y todo nuestro orden social dejaría de funcionar -el lenguaje resulta algo indispensable.

Sin embargo, en todo oficio existe la posibilidad de conseguir una medida del valor social (arte). La silla, el jarrón o el edificio pueden estar hechos de tal manera que *parezca* que tienen una cualidad más allá o por encima de su utilidad -la belleza, quizás; ésta no se utiliza de manera indiscriminada, sino que se reserva para ocasiones excepcionales (valor social especial). De este modo, los objetos útiles que duran mucho tiempo llegan a ser apreciados precisamente porque han durado, i.e., porque se les tenía la suficiente estima como para ser conservados, con frecuencia cuando ya habían dejado de ser útiles.

Asimismo, en todo arte cabe la posibilidad de obtener una medida del valor o beneficio individual (oficio). La sinfonía o el cuadro redundan en beneficio de su creador. A veces decimos, “Sí, es una buena pieza de artesanía”. Cuando no hay nada más que decir y el acuerdo es general, la obra está “agotada” -ha cumplido su propósito, ha dado cierta celebridad a su autor y luego ha desaparecido de la circulación artística. No tenía el suficiente valor social para ser considerada como arte y por tanto, para que permaneciera vigente. Así que podemos comparar, por lo que se refiere a su clasificación como arte, una excelente fotografía y una pintura pobre. Puede que la fotografía tenga más de una obra de arte que la pintura, pero esto no altera la clasificación de la fotografía como un “oficio” y de la pintura como un arte.

Se puede establecer como axiomático, por lo tanto, que los mejores productos de la artesanía poseen un valor artístico y que las mejores obras de arte tienen un buen valor artesano. Aunque es principalmente a través del elemento artesano de la música sobre el que podemos establecer de manera lógica su correlación con las otras artes: a través de la artesanía de éstas. Porque la artesanía es susceptible de una exposición lógica desde el punto de vista de la técnica y el estilo, mientras que el arte sólo puede ser tratado de modo alusivo a través de la rapsodia o del lenguaje místico. De hecho, a menudo parece como si el elemento artístico fuera idéntico en todas las artes y que sólo el lado artesanal de ellas es lo que difiere. Entonces, si podemos establecer una correlación entre los elementos artesanales de las diferentes artes, seremos capaces o bien de unificarlas en los puntos en los que se encuentran en discrepancia -dejando la esencia básica del elemento artístico como lo que parece ser-, o bien de separarlas de manera efectiva.

Hay dos clases principales de arte:

- (1) visuales (artes del espacio) –Pintura y Escultura;
- (2) auditivas (artes del tiempo) –Lenguaje y Música.

Se llega al fondo del problema cuando consideramos si se puede añadir una tercera:

- (3) visual y auditiva (arte del espacio y del tiempo) –no disponemos de ningún otro nombre para ella excepto la Danza (pero debe entenderse que incluye todo, desde la Pantomima a la danza acrobática).

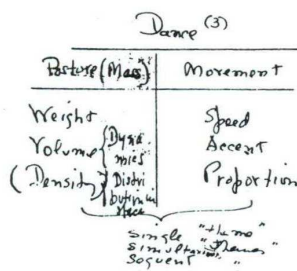
Así como es posible pintar una estatua, también se puede poner música a las palabras. La Pintura y el Lenguaje son *re*-presentaciones, la Música y la Escultura, *re*-encarnaciones. Todas están implicadas en la Danza y la Danza las envuelve a todas.

Desde algunos puntos de vista, la Danza no es un arte en absoluto: no tiene notación para su representación o grabación como sí tienen la Música y el Lenguaje (véase, sin embargo, el *Schrifttanz* de R. von Laban y otros experimentos modernos de este tipo); y no tiene una existencia objetiva continua como la Pintura y la Escultura. Aún así puede presentar más que las segundas pueden re-presentar y puede encarnar más que las primeras pueden re-encarnar. No puede, al menos hoy en día, crear, como sí pueden las

otras artes, una cosa nueva que posea algo de la naturaleza del organismo humano, y que aparte posea algo que trascienda ese organismo, exhibiéndolo o elevándolo a su aspecto universal. Se trata de algo demasiado individual, como un oficio; algo tan poco social, como un arte, sin embargo tiene esta virtud preeminente: en sus mejores momentos en realidad *es* ese estado esencial cuya experiencia es el origen y el fin de todo arte, la experiencia de la Belleza. Es precisamente esta cercanía al verdadero ser lo que a uno le impide considerarlo como el arte supremo, o en definitiva, como un arte. Por los mismos motivos, no llamaríamos artes al acto de vivir o a la enseñanza, aunque corrientemente se refieran a ellas como tales. Quizá la razón sea que estas tres son más que artes: incluyen a las artes pero en sí mismas son algo más que ellas tres.

La Danza, entonces, parece ocupar una clase por sí misma en la que la Escultura se mueve y la Música se puede ver. La figura 8 correlaciona claramente el material de “postura” de la Danza con la “masa” de la escultura, y el material de “movimiento” de la danza con el ritmo de la música (esto no implica necesariamente que la Danza tenga que aprender o se deba establecer en base a la escultura o que tenga que funcionar únicamente como un acompañamiento de la música).

	Painting		Sculpture		Music		Language	
Physical Materials	Color	Line	Mass	Contour	Tone	Rhythm	Sound	Metre
Functions	Hue Value Chroma (1)	Height Breadth Depth [perspective]	Weight Volume Density	Height Breadth Depth	Pitch Loudness timbre (quality)	Speed Accent Proportion	- (pitch) ⁽²⁾ - (loudness) ⁽²⁾ - (vowels)	(speed) ⁽²⁾ accent quantity
Forms of the material	single ----- simul ----- (group) o o o o o o o		single --- (figure) simul --- (group) sequent --- (fringe)		melody simultaneous melodies sequential melodies		sentence, period, verse o o o o o o o o ¶, chapter, verse foot, line, ...	
	picture		statue		composition		poem	



(1) See Munsell, A.H. - A Color Notation
 (2) Important but not so essential in
 certain languages, as in some others.
 (3) By the "Dance" is meant
 everything from abstract acro-
 batics, through the dance proper,
 to pantomime (acting).

Figura 8. Base propuesta para una correlación de las técnicas de las artes

Es una pena que las otras artes no dispongan de un término homólogo al término *melodía*. Los sustitutos disponibles más próximos aparecen entre paréntesis en la figura 8. También hay que dejar algunos espacios en blanco por el momento. Excepto en los casos en que no se presenta “equivalente” (oooooo), cabe suponer que se puede discernir una verdadera función técnica, aunque puede que falte un término adecuado para su designación.

Aún desde otro punto de vista, la Danza se presenta en todas las artes. El pincel en la mano del pintor baila sobre el lienzo, la mano del escultor sobre su arcilla, su cincel sobre la piedra; el poeta y el músico bailan con la voz, la lengua y los labios, y la danza de los dedos sobre el teclado o sobre el diapasón y del arco sobre la cuerda no son precisamente la parte menos atractiva de la interpretación musical.

La posibilidad de invertir los papeles se les debe haber ocurrido frecuentemente a los bailarines. ¿Por qué el intérprete musical siempre tiene que permanecer sentado e inmóvil –muchas veces en una postura incómoda?. Escalando la pista, acercándose o alejándose de instrumentos eléctricos sensibles, la música se podría bailar. Del mismo modo, el propio bailarín podría componer el color y la luz, mientras baila. Si podría, al mismo tiempo, interpretar o improvisar su propio poema o no, depende de la posibilidad que tenga el hombre para alcanzar esa perfección del organismo humano que supuestamente murió con aquella “gloria que fue Grecia” -entendiéndose, por supuesto, que aquello existiese alguna vez fuera de la imaginación de las generaciones posteriores de europeos, quienes, conscientes de sus propias frustraciones, las compensaban con la idealización del pasado más remoto del que tenían constancia.

La posibilidad de la existencia de artes que utilicen otros medios distintos a la vista y al oído, a menudo se les ha ocurrido a personas de temperamento curioso. De los sentidos restantes (gusto, olfato y tacto), parece ser que el gusto es el que estuviera más alejado del dominio del arte. Parece que los triunfos del chef están perfectamente a la altura de las obras maestras del ebanistero (utilizadas para fines utilitarios individuales). Ciertamente, sólo esporádicamente comemos meramente por “devoción al arte culinario”, es decir, para degustar y no para alimentarnos. Y muchos de nosotros morimos de este

“arte” para justificar el riesgo de su “elaboración suma”. El verdadero arte de la degustación debe garantizar el saborear sin comer. ¡Dios nos libre de un renacimiento de las formas romanas!

Las artes basadas en los sentidos del olfato y del tacto no se encontrarían tan constreñidas por la necesidad de lujo. Por supuesto, hasta hoy han estado fuera del ámbito de la realización práctica. Como en el caso del gusto, las materias primas existen, pero su capacidad de manipulación se halla limitada. Los perfumes son difíciles de manejar: un scherzo de olor, por no hablar de consonancias y disonancias de aromas, es un problema mecánico de la mayor magnitud. Por otro lado, el sentido del tacto tiene esta desventaja: puesto que no está localizado en ninguna parte concreta del cuerpo, como sí lo están los otros sentidos, es muy difícil de tratar como un todo.

Todas estas dificultades se pueden contrarrestar a través del desarrollo de la ciencia de la electricidad. Mediante una máquina eléctrica conectada a un teclado o a un diapasón, se podría hacer que tanto los sabores como los olores siguieran cualquier velocidad e intensidad deseada y podrían ser combinados armónica y contrapuntísticamente. De manera similar, se podrían pasar las corrientes eléctricas, conectadas con controles adecuados, a través de todo el cuerpo, asegurando así cualquier velocidad, intensidad o combinación de “sensaciones” deseada.

Así que, imagínense si pueden, el maridaje de las artes en el año 3000 D.C. Sentados (o deberíamos decir reclinados) en el magnífico Opera House, con las habituales orgías visuales y sonoras, organizadas en un plano superior; ante sus ojos y sus oídos, el espectador oyente, palpante, degustante y olfateante está encerrado dentro de un aparato eléctrico: un sensor en la nariz para la sinfonía del olor, un electrodo bajo la lengua para el gusto y aún otro dispositivo más, pegado a cualquier parte apropiada del cuerpo, ¡para el drama sensorial!. Algún lector incrédulo ahora dirá que el organismo humano se marchitaría ante semejante agresión, otros pensarán que la simple sugerencia es una broma bastante imaginativa y algunos pensarán que es inmoral. ¡Pero no es algo imposible! Incluso podría ser introducido por un gobierno paternal como medida higiénica, de modo que a cada miembro de la sociedad se le pidiese que participara de ello de vez en cuando. Puesto que para los auténticos creyentes en el maridaje de las artes, todas las artes son sublimaciones de aspectos particulares de la

vida cotidiana. Según estos entusiastas *deberíamos* hablar con poemas, vivir en pinturas y bailar y cantar en todas nuestras tareas y juegos diarios. Con qué facilidad el “deberíamos” deja ver un “podemos”. Si nos dejaran imaginarlo sería posible realizar la anterior obra de manera tan completa que cualquier otra actividad diurna por parte del individuo sería innecesaria y de hecho, ¿poco deseable?. ¡Qué triunfo para las musas! El hombre en la tierra sólo ocuparía su tiempo en dos cosas: arte y dormir! (Quizá podrían combinarse mediante el psicoanálisis). El arte gustativo alimentaría (sin comida) al “hombre social”; el arte táctil ejercitaría el cuerpo (como el masaje, sin esfuerzo desagradable) y cuidaría, junto con el arte olfativo, de los procesos de digestión mínimamente laboriosos. ¡En qué mayores aledaños llevarían a cabo sus funciones sociales sublimadas la Música, el Lenguaje y la Danza! ¡En qué templo, a la vez Santuario de Salud y Belleza, Dios y Amor!.

En cuanto a los compositores de estas *tours de force*, ¿serían alguna raza de superhombres que se matarían trabajando para semejante sociedad vegetal sin rebelarse?. Podría ser que la recompensa a sus esfuerzos sería tal que les permitiera continuar hasta el fin del mundo... Pero ya se ha hecho una sugerencia para aliviarnos de esta preocupación. Un ingenioso musicólogo ha redactado el borrador de requisitos para una máquina de componer. Un genio en electrónica lo ha dictaminado como tecnológicamente viable. Con las palancas adecuadas y las combinaciones establecidas por adelantado, uno enciende el motor y recibe la “composición” tanto en forma escrita como audible. Aplicado a la gran escala sugerida anteriormente, el único problema que quedaría sería la corriente eléctrica -y quizá ésta podría generarse mediante la interpretación, a intervalos adecuados, de una sinfonía disonante y que los estremecimientos de los espectadores se convirtieran en los vatios, voltajes y caballos de fuerza necesarios.

¡Desde qué empireo descendemos al miserable presente! Porque hasta que las técnicas de las diversas artes se ordenen en un solo plan realmente sistemático, resulta bastante inútil hablar (excepto desde un punto de vista teórico) de su combinación en forma de un solo cuerpo, tanto en la vida cotidiana, como en la iglesia o en el teatro. En este momento, quizá somos más conscientes que de costumbre de las discrepancias entre semejante línea de pensamiento y el actual estado de cosas. La ironía, el patetismo, el resentimiento furioso de esta conciencia parece estar reflejado, entre otros

sitios, en la música disonante de hoy. Las “emociones más selectas” y las “grandes verdades universales” han sido con tanta frecuencia excesiva y falsamente elogiadas estos años que ahora apenas pueden mencionarse excepto en tono de broma. Hoy se requiere una vida serena tanto como en cualquier otro momento, pero hemos perdido temporalmente el control de los medios por los cuales ésta puede alcanzarse. Estos medios consisten en gran medida en el funcionamiento armonioso de las artes, tanto por separado como en conjunto. Cuando, una vez más, esto se produzca, será probablemente a través de la búsqueda de la expresión artística por medio de un contenido religioso y filosófico más profundo que el que inspira la música de la primera parte del siglo XX. Entonces, cabe la esperanza de un verdadero renacimiento, pero, si éste se encuentra cerca o lejos, es algo que no sabemos aún.

APÉNDICE IX

Hacia la Gradación del Timbre

El tono “acústicamente puro” no se utiliza mucho en nuestra música. Incluso cuando es “puro” en su origen, cabe la duda de que nos llegue musicalmente sin la adquisición de “impurezas”, i.e., sin alturas adjuntas. Nuestros tonos musicales son, de modo característico, *complejos de tonos*¹⁵ en los cuales una altura suena bastante más fuerte que el resto que nosotros no percibimos y que, por lo tanto, no sirven como alturas sino como timbre, o cualidad sonora. Estas otras alturas pueden estar:

- (1) por encima o por debajo de la altura predominante, o simultáneamente por encima y por debajo;
- (2) situadas relativamente cerca o lejos de la altura predominante (bastante por arriba o bastante por abajo, o viceversa);
- (3) esparcidas;
- (4) o se puede establecer algún patrón entre ellas que distinga cada caso (cada impar pero no par, o viceversa).

Tendremos que depender de la ciencia para la elaboración tecnológica de una gradación del timbre, pero al menos podemos decir a los científicos cuáles son las necesidades del músico. De la misma manera que podemos tocar una melodía de diferentes alturas con un solo timbre más o menos igual, también nos gustaría, sobre una altura dada, tocar una “melodía” de diferentes timbres (entendemos que, entre otros, Mr. Leo Theremin ha construido un instrumento de este tipo, mediante el control de parciales y tonos batidos). Resumiendo, el músico desea poder “inflexionar” la gama del





¹⁵ Miller, *Science of Musical Sound*.

timbre como lo hace con las gamas de las otras funciones, siguiendo el modelo tensión-suspensión-relajación (o +, = y -).

Puesto que tenemos que comenzar organizando los aspectos más rudimentarios de la situación, sugerimos que los músicos comiencen por buscar una escala del timbre simple (lo máximo sería una doble o triple escala, como la del acento). Teniendo en cuenta que un diapasón tiene pocos tonos adjuntos y que una trompa de válvulas tiene muchos, podríamos adoptar algún símbolo para el tipo de sonido del diapasón (más frío, más fino) y modificar el símbolo mediante unas cuantas gradaciones hasta el tipo de sonido de la trompa (más cálido, más grueso). Por ejemplo:







de  a 

La mayoría de los tonos musicales contienen la octava superior y la octava inferior de la altura predominante. Normalmente, una es decididamente más clara que la otra. Esto se podría anotar:

superior  o  ; inferior  o 

Otras gradaciones serían:  ,  , y    etc.

Si, como podría ser el caso, se observara que el cambio de timbre normalmente está vinculado a un cambio en la dinámica, el “engrosamiento” y el “adelgazamiento” del timbre se podría representar mediante una modificación del símbolo del crescendo y diminuendo, así:

					
más armónicos superiores	más armónicos inferiores	más superiores e inferiores	menos armónicos superiores	menos inferiores	menos de ambos

Con el desiderátum de que la música debería aproximarse a un gráfico más que continuar con la notación simbólica (como se recomendó en el apéndice 1), se podría colorear la línea melódica para indicar el timbre. Por ejemplo:

más, cálido, grueso en rojo

igual, medio en amarillo

menos, frío, fino en azul

Los compositores podrían escribir con un bolígrafo triple y permitir que los colores se mezclaran sobre el papel. Al utilizar la máquina lectora de notación, se podrían escoger los colores al igual que la línea de alturas, la dinámica y el vibrato, y se podrían traducir en forma del sonido correspondiente.