




# Sensibilidad metrorrímica en el proceso educativo del actor teatral

Marina Vladimirovna  
Romanova Shishparynko

Horacio Antonio  
Rico Machuca







Sensibilidad metrorr\u00edtmica  
en el proceso educativo del  
actor teatral

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

Dr. en C. Eduardo Gasca Pliego  
*Rector*

Dr. en L.D.I.E.S. Felipe González  
Solano  
*Secretario de Docencia*

Dr. Sergio Franco Maass  
*Secretario de Investigación y Estudios  
Avanzados*

Dr. en C. Pol. Manuel Hernández  
Luna  
*Secretario de Rectoría*

Dra. en L.M. Georgina María  
Arredondo Ayala  
*Secretaria de Difusión Cultural*

M. en A. Ed. Yolanda Ballesteros  
Senties  
*Secretaria de Extensión y Vinculación*

Dr. en C. Jaime Nicolás Jaramillo  
Paniagua  
*Secretario de Administración*

Dr. en Ing. Roberto Franco Plata  
*Secretario de Planeación y Desarrollo  
Institucional*

Dr. en D. Hiram Raúl Piña Libien  
*Abogado General*


Lic. en Com. Juan Portilla Estrada  
*Director General de Comunicación  
Universitaria*

C.P. Ignacio Gutiérrez Padilla  
*Contralor*

Profr. Inocente Peñaloza García  
*Cronista*

M. en H. Juvenal Vargas Muñoz  
*Director de la Facultad de Humanidades*

M. en Educ. Soc. Florina Irene Pérez  
García  
*Directora de Difusión y Promoción  
de la Investigación y los Estudios  
Avanzados*



Sensibilidad metrorrímica  
en el proceso educativo del  
actor teatral

Marina Vladimirovna Romanova Shishparynko  
Horacio Antonio Rico Machuca

Este libro fue positivamente dictaminado  
conforme a los lineamientos editoriales de la  
Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados

*Sensibilidad metrorrítmica en el proceso  
educativo del actor teatral*

Primera edición 2012

D.R. © Universidad Autónoma del Estado de México  
Instituto Literario núm. 100 ote.  
C.P. 50000, Toluca, México  
<http://www.uaemex.mx>

**ISBN: 978-607-422-398-9**

Impreso y hecho en México  
*Printed and made in Mexico*

Edición: Dirección de Difusión y Promoción de la  
Investigación y los Estudios Avanzados.

El contenido de esta publicación  
es responsabilidad de los autores.

Queda prohibida la reproducción parcial o total del contenido  
de la presente obra, sin contar previamente con la autorización  
por escrito del editor en términos de la Ley Federal del Derecho  
de Autor y en su caso de los tratados internacionales aplicables.

# Índice

9	Introducción
PARTE 1	
Percepciones del tiempo por medio de la simbología rítmica musical	
13	I Metro y ritmo como categorías artísticas
23	II Vocabulario y lógica de la simbología rítmica
41	III Sistema de “solmización relativa”
59	IV Ritmización de los textos
69	V Esquemas gestuales de la dirección
PARTE 2	
Evolución rítmica a través de los estilos del arte	
81	I El ritmo a través de los estilos de la música
87	II El Barroco
97	III El Clasicismo
123	IV El Romanticismo
141	V El Impresionismo
149	VI La música contemporánea
159	Bibliografía



# Introducción

Este texto, llevado a cabo por profesores de la Licenciatura en Artes Teatrales de la Facultad de Humanidades de la UAEM, expone un tema que fue abordado en forma escueta en la educación teatral y fuera de la literatura de los programas de estudio, y ahora está dedicado a la educación teatral, específicamente al proceso de formación del actor.

En él se analizan las categorías más misteriosas, por ser temporeras (temporal-espacial), relacionadas en forma directa con el tiempo: categorías del ritmo y metro. La importancia de abordar estos sentidos humanos, el ritmo y el tiempo en relación con el proceso educativo de preparación profesional del actor teatral, proviene de la necesidad de continuar y desarrollar el trabajo de estudio del fenómeno y desarrollo normal de la creación escénica. La educación teatral es un proceso no concluido, es una constante búsqueda de elementos de identificación personal, cuyo fin es internarse en personajes distintos, crear ficción y proyectar vivencias ajenas en carne propia. Los nuevos conceptos de la expresión artística, metamorfosis y transformación actoral, requieren una activación profunda de nuevos niveles de la sensibilidad humana con la función de los órganos de los sentidos: oído, vista, etcétera.

Antiguamente, las más progresivas personalidades teatrales intervenían de manera activa en la defensa de la especialización de estudios y enseñanza en las escuelas teatrales, de historia y teoría teatral, así como una variedad de artes afines al teatro; y tenían como objetivo perfeccionar las metodologías de enseñanza, como una necesidad para el desarrollo sucesivo de las dotes actorales, internas y externas.

Desde principios del siglo XX, en los planes de estudio de las escuelas teatrales se han incluido disciplinas especiales para la formación del actor, como lenguaje escénico, educación musical, danza, movimiento escénico y corporal, entre otras.

El arte actoral es único en su género, donde el material de creatividad es la propia naturaleza del actor artista, su aparato intelectual y emocional y su propia apariencia exterior. Los elementos más importantes de este arte son la atención, imaginación, memoria motriz y emocional, capacidad de comunicación escénica, y entre todos los sentidos: el ritmo, que es un proceso psico-fisiológico, en el cual participan la mente, la voluntad y los sentidos.

Ante la problemática de la sensibilidad metro-rítmica, se analizará dicho fenómeno desde diferentes puntos de vista filosóficos, científicos, culturales, psicológicos, sociales y metodológicos.

En esta inquietud de conocer estos procesos en el desarrollo humano, característica de los tiempos modernos, se generó una impetuosa revisión de conceptos relacionados con el ser humano, su mundo interior, su armonía y feliz existencia, al que sin duda le pertenece la educación artística. Hay que decir, y a la vez reconocer, que la búsqueda constante científica-práctica no da soluciones al problema educativo, sino que está direccionada para crear condiciones y dar oportunidades a cada persona para el descubrimiento de las formas y métodos individuales de comunicación con su propia naturaleza, crear condiciones para las manifestaciones de creatividad espontánea que ayuden a la formación de un mundo interior propio y conocimiento de sí mismo, introversión, crecimiento psico-emocional y psico-corrección.

# Parte 1

Percepciones del tiempo por  
medio de la simbología rítmica  
musical



# I. Metro y ritmo como categorías artísticas

En la música moderna, los términos ritmo y metro crean una unión denominada metro-rítmica; dos lados del mismo proceso de la evaluación del conocimiento que a la vez generan mecanismos, los cuales podrían mejorar nuestra sensibilidad humana, desarrollar nuestras habilidades y convertirnos en personas más poderosas en el campo de la interpretación artística. Mucho se ha escrito sobre el ritmo; existen diversas teorías, es un tema demasiado amplio. No se pretende tocar el fondo de este campo y su dimensión tan delicada e inexpugnable, en lo que se refiere al ritmo y metro-ritmo, su poder, significancia, influencia e importancia en todos los sentidos, en función de la vida. El objeto de esta investigación es presentar como resultado un manual de apoyo para la comprensión y práctica del sentido metro-rítmico de los actores teatrales en formación, mediante el análisis y conjunción de ideas que presentan diferentes metodologías sobre el estudio del ritmo. No es que se encuentren limitantes sobre dichas metodologías al aplicarlas en los alumnos, sino que el enfoque es casi siempre hacia intereses específicos, como el estudio de la música, que es el área artística que más llama la atención para crear y desarrollar los métodos de enseñanza sobre el concepto del ritmo.

La sensibilidad metro-rítmica, es un concepto vulnerable por muchas causas. Se comenzará diciendo que la misma palabra *ritmo* tiene su origen en la cultura griega: *rhythmós*, en la cual ya se entiende un movimiento, que se denomina temporal; y es una forma perceptiva de pasar en el tiempo ciertos procesos. Este es el principio básico de la formación de las artes temporales (poesía, música, danza, etc.). Para estas artes, también denominadas como espaciales, el concepto de ritmo se usa para la medición de éstas, cuando ya antes presuponen un proceso de percepción del tiempo por su propia naturaleza.

La palabra *ritmo* no posee claridad terminológica, ya que se expresa en una gran variedad de diferentes géneros y estilos del arte; asimismo, se manifiesta fuera de la esfera artística (ritmo de lenguaje articulado: el habla; ritmo de procesos de trabajo, ritmos fisiológicos, etcétera).

Esta dificultad en determinar la noción del ritmo proviene del misterio y estudios de categorías más empíricas, como es el tiempo y el espacio.

Interpretando ampliamente el ritmo, es una estructura temporera de cualquier hecho realizado u observado.

La palabra *metro*, en griego, significa *medida*; en este caso, se refiere a la medida del tiempo musical, donde indica determinada lógica de una serie y sucesión de acentos fuertes y débiles que pueden alternarse en forma regular o libre. Por medio del metro el compositor da el pulso a la música, lo que nos permite sentir su viva respiración. El metro se da por el compositor a través de los compases iniciales de cualquier obra, ayudando al oído a incorporarse al movimiento; determinar la cantidad de tiempos en un compás, así como su peso relativo en cada pulso.

Observando en un instrumento de medición, no se puede decir cuánto tiempo dura una redonda, mitad o cuarta; en cada obra existe una medida propia, aunque a veces las pulsaciones pueden compararse con los latidos del corazón. La duración concreta de la unidad del tiempo será de acuerdo al enfoque de creatividad y penetración del texto musical.

Tiempo (aunado al espacio) es la forma básica de la existencia de la materia. Espacio y tiempo no existen fuera de la materia e independientemente de ésta. En realidad los conceptos temporales y espaciales están unidos en relación al movimiento de la materia; forma simplísima del movimiento-traslado. El tiempo también se caracteriza por medio de magnitudes (cantidades, valores) que representan sus diferentes relaciones del espacio y del mismo tiempo, como son: velocidad y aceleración. La física moderna descubrió aún más una profunda unión del espacio y el tiempo (Teoría

de la Relatividad), manifestando en cambios comunes y normales las características tiempo-espaciales de sistemas en dependencia con su movimiento.

La formación de conceptos sobre espacio y tiempo se profundiza y desarrolla al igual que las ciencias naturales; y ante todo, en primera instancia, la física y astronomía (cosmología).

Estos conceptos son partes integrales e indispensables del estado del universo. Por eso forman parte de estudios filosóficos, que son la esencia del fenómeno y de la relación de formas de existencia con la materia.

En la época de Demócrito, el concepto de tiempo fue considerado como una sensación subjetiva de la realidad.

En la época de Newton, fueron considerados como categorías absolutas, totalmente independientes una de otra.

A finales del siglo XIX y principios del XX, se dieron cambios muy profundos de las ideas científicas sobre la materia, y en consecuencia, cambios radicales en estos conceptos. La teoría espacial de la relatividad de Albert Einstein fue el nuevo concepto físico del espacio y el tiempo. De ahí resulta que las relaciones espaciales y temporales, la longitud del cuerpo físico (en general, la distancia entre dos puntos materiales) y la duración de los propios procesos físicos no son valores absolutos, sino relativos.

La relatividad de las características espacio-temporales de un cuerpo físico quedó completamente confirmada por medio de experimentos científicos. De ahí procede la conclusión de que los conceptos absolutos de espacio y tiempo son infundados, poco convincentes. Tiempo y espacio son precisamente formas generales de la coordinación de fenómenos materiales, y no son independientes de los principios de la fusión de la materia.

La física moderna que estudia las partículas elementales, proyecta conclusiones sobre las nociones de las formas geométricas (como: punta, curva, superficie, etc.) y son abstracciones que reflejan características espaciales de los objetos materiales, solamente con aproximación; y lo mismo pasa en relación con los instantes, en el tiempo.

Uno de los problemas del espacio y el tiempo es la orientación del transcurso del mismo tiempo. La física moderna relaciona este proceso con el entendimiento de la causalidad. Según parece, la orientación de los procesos temporales está unida con el progreso científico, característica integral de toda transformación material, que es un principio irreversible.

Este viaje, sin ser especialistas en el campo de las ciencias físicas, solamente se propone para ubicarse de la mejor manera y tener un acercamiento con el objeto de estudio.

El estudio del tiempo y el espacio, es un tema muy actual y de enfoque interdisciplinario en el que aparecen constantemente nuevos conceptos y estudios en “simbiosis” por especialistas en las ciencias naturales, así como también psicólogos, musicólogos, etc., analizando los procesos de la creación artística.

Entre la enorme cantidad de determinaciones de la palabra *ritmo*, se pueden fijar éstas en algunos grupos básicos: uno que intenta explicar la noción del ritmo en su máxima amplitud, como una estructura temporal de todos los procesos percibidos, conformado por los acentos, pausas, división en partes, silencios, sus agrupaciones, correlaciones de duración, etc. En este caso, el ritmo del habla (lenguaje articulado) es la acentuación y división en partes; no siempre coincide con la división semántica (sentido lógico) expresada gráficamente por medio de signos de puntuación y blancos (entre palabras) en el texto.

En la música, el ritmo es la distribución (repartición) en el tiempo (temporal), o más estrechamente, la sucesión de duraciones de sonidos, abstractos en su altura. Con este enfoque descriptivo hacen contraste algunos puntos de vista que lo declaran como una cualidad espacial que determina los movimientos rítmicos de los no rítmicos. Es interesante el hecho de que a la misma cualidad se le determine contrariamente. Otro grupo entiende el ritmo conforme a la alternación o repetición; y basada en esta proporcionalidad, en repetidos movimientos oscilatorios del péndulo o golpes de metrónomo. La impresión estética de esos movimientos rítmicos se explica de acuerdo con el argumento de “economizar la atención”, que facilita el entendimiento y apoyo a la automatización del trabajo muscular (por ejemplo: los movimientos generados durante una marcha).

En el lenguaje articulado, la automatización se manifiesta en una tendencia hacia la igualdad de las duraciones de las sílabas o espacios entre los acentos. A menudo, el lenguaje articulado se reconoce como organizado rítmicamente, sólo en versos, donde encontramos un orden determinado de la alternación de las sílabas acentuadas y no acentuadas, largas y cortas. Esto lleva a la identificación del ritmo y metro a la música a través del compás (metro musical). Pero es muy curioso que precisamente en la poesía y música, el ritmo tiene un papel extraordinariamente importante, se contrapone al metro y lo relaciona no con la regularidad, sino con el difícilmente inexplicable sentido de la vida, con una apasionante fuerza de aspiración que siempre va hacia adelante.

Vladímir V. Mayakovsky<sup>1</sup> escribió: “el ritmo es la fuerza básica y energía del verso; explicarlo es imposible”.

Es lo contrario a las determinaciones del ritmo, basadas en conmensurabilidad y con estable repetición, aquí resalta la importancia de la naturaleza emocional y dinámica del ritmo, la cual es capaz de manifestarse sin metro (en prosa rítmica y versos libres) y estar ausente en versos métricamente perfectos. Los puntos de vista emocionales (dinámicos) y racionales (estáticos) no excluyen uno del otro.

El movimiento puede nombrarse rítmico, si en el momento de su percepción provoca en su modo resonancias, compartimiento, manifestando el deseo de reproducir dichos movimientos (las impresiones rítmicas directamente están unidas con sensaciones musculares y de las impresiones exteriores, con sonidos de percepción, de los cuales frecuentemente van acompañados con reproducción interior). Para esto es necesario que, por un lado, el movimiento determinado no sea caótico, y tenga una estructura determinada para la percepción y que pueda ser reproducido y repetido; pero, por otro lado, que la repetición no sea mecánica.

A diferencia de la división de la composición, la construcción rítmica propiamente dicha, se correlaciona, por lo común, con elementos más menudos de la periodicidad fisiológica, como la respiración y el pulso, a los que se considera como modelos de dos tipos de estructuras rítmicas.

El ritmo, en el arte teatral, es un recurso importante para crear la composición de la obra artística, al igual que es un componente esencial en la formación de la imagen. Por medio de una u otra proporción rítmica se pueden transmitir diversas coloraciones emocionales. Las construcciones rítmicas se logran con ayuda de diferentes elementos simétricos; también por medio de la alternación o confrontación de todos los elementos del carácter de la composición: contrastes o adecuación de las masas de algunos objetos, líneas, movimientos fijados, claroscuros y colores, aislamientos espaciales, etcétera.

La organización rítmica contribuye a lograr la realización de la imagen artística con la máxima claridad armónica, concordancia y una aguda y penetrante fuerza expresiva. La tendencia de los estudios multidisciplinarios e integrales de los mismos fenómenos es un rasgo característico de la ciencia moderna.

<sup>1</sup> Vladímir Vladímirovich Mayakovski (1893-1930), fue un poeta y dramaturgo revolucionario ruso y una de las figuras más relevantes de la poesía rusa de comienzos del siglo XX. Su obra poética, aunque vinculada a la Revolución Rusa, supera con creces el estigma de la poética revolucionaria que, algunos críticos, le asignaron por esta relación emotiva y por la búsqueda de una nueva forma de poetizar, henchida de impresiones y emociones sensoriales.

Las conexiones multidisciplinarias de la pedagogía artística con las ciencias, muy lejanas a primera vista y aisladas una de otra en el pasado (como la sociología, fisiología del sistema nervioso superior, estética, cultorología, psicología de las artes, procesos de creatividad, sociología de la música, psicología social, etno-psicología, sociología de la edad y pedagogía, sociología teatral, psicología del trabajo, etc.), son múltiples y descubren sus profundas raíces. Por ejemplo, el crecimiento de la tecnología y el uso de medios técnicos en la educación artística, la creación de espacios de enseñanza automatizada, maquetas de entrenamiento, etc., trajeron el nacimiento de las tecnologías pedagógicas, que exigen la unión de esfuerzos de especialistas en el campo técnico, pedagógico y psicológico. El cálculo científico de reservas y recursos de la longevidad profesional y capacidad de trabajo de los artistas (actores, músicos, intérpretes, etc.), cuya actividad plantea enormes reivindicaciones a su nerviosa psíquica-física organización humana, sería imposible sin el uso de los logros de la moderna fisiología de la edad: acmeología (psicología de la madurez), gerontología (ciencia sobre las regularidades de los procesos del envejecimiento humano) y también otras ciencias medico-biológicas.

No se pretende profundizar en el análisis de todas las conexiones multidisciplinarias de la pedagogía artística con otras ciencias; solamente poner atención en la necesidad de la integralidad de los estudios del sujeto de la actividad musical en el sistema de las ciencias humanísticas. La psicología, según muchos científicos y pedagogos, juega un papel muy importante en este sistema. En la segunda mitad del siglo XIX, claramente se formó la tendencia de utilizar los logros de la psicología como ciencia en la esfera de la pedagogía artística.

Algunos de los objetivos del estudio de esta recién nacida ciencia son: comprender los estados mentales de la percepción y creación artística; las condiciones de origen y corporización de la idea creativa; la intercomunicación y penetración de los principios intelectuales y emocionales en las actividades artísticas, así como la importancia de las particularidades individuales-tipológicas de la personalidad ante los problemas de la creatividad.

Los psicólogos demuestran que los procesos de la creación artística están subordinados a las conformidades psicológicas generales, en contra de la opinión habitual de una parte de los artistas sobre su excepcionalidad.

Al analizar los resultados de los estudios del proceso artístico-creativo, los psicólogos ponen su atención básica en la investigación de las relaciones recíprocas entre diferentes formas de pensamiento como mecanismo importante de la creación artística.

En los estudios científicos sobre las prácticas artísticas, un lugar preponderante ocupa la categoría de la “reviviscencia”: objeto específico del arte, reflejo de la compleja diversidad y dinámica de las emociones humanas.

El arte representa una de las formas específicas superiores de la realización de las necesidades emocionales del ser humano. Pero, para fijar la atención en la orientación de este libro, se debe ubicar la percepción de la música en el nivel de las sensaciones del sonido referentes al aspecto rítmico del sonido musical.

Los psicólogos opinan, de manera unánime, que al percibir en un individuo grandes dotes de aptitudes, éstas pueden formarse y desarrollarse exitosamente en actividades profesionales.

La mayoría de los científicos reconoce la enseñanza y educación como factores decisivos en el progreso de la virtud bio-social de la persona en relación con su musicalidad. Esta es entendida por los sociólogos como la combinación peculiar de las aptitudes y lados emocionales de la persona, que se manifiestan en la actividad del fenómeno sonoro.

La importancia de la musicalidad no solamente está en la educación estética y moral, sino en el desarrollo de la cultura psicológica del ser humano, que fortalece el tonus emocional-volitivo de éste y le ayuda a dominar la forma dinámica del conocimiento emocional-creativo, la cual es muy importante para el crecimiento psicológico personal-artístico.

El sentido rítmico es una de las aptitudes que entra en el núcleo de la musicalidad. La percepción del tiempo en la música y en la obra teatral se somete a las mismas reglas. El ritmo caracteriza la organización del movimiento musical-dramático en el tiempo, y representa “la división regular en grupos de la sucesión temporera de excitaciones, las cuales se juntan alrededor de los acentos distinguidos en una u otra forma”.<sup>2</sup>

Los modos de percepción de “tiempo musical” o de “tiempo teatral”, a pesar de toda su especificación, son el reflejo de las reglas psicológicas generales de la misma percepción del tiempo.

---

<sup>2</sup> Boris Mijailovich Tieplón (1896-1965), científico y psicólogo ruso. Fue miembro del Instituto de Psicología de Moscú y jefe redactor de la revista *Problemas de Psicología de 1958 a 1965*. Empezó como investigador en el ámbito de las sensaciones audiovisuales y después se dedicó al estudio de los problemas de aptitudes y peculiaridades de un ser humano. En su laboratorio fue establecido el fenómeno de la regularidad de la correlación inversa entre las fuerzas del sistema nervioso y la sensibilidad humana.

Según algunas de estas leyes, el “tiempo rítmico-musical” que ocupa el espacio límite dentro de los grados de medición en un segmento, hace el efecto de parecer corto en vivencia y largo en recuerdo, y en el tiempo no ocupado, el efecto es inverso. En otras palabras, la apreciación del tiempo depende de su concentración de acontecimientos de cierto contenido. Cuanto más hechos, eventos, escenas y manifestaciones el ser humano percibe, asimila, comprende y produce en la unidad del tiempo, tanto más rápido el tiempo corre en el presente; y tanto menos es la posibilidad en fijar su corriente. Cuando en un corto tiempo pasaron actividades intensas, el individuo lo revive posteriormente como un evento de mayor duración; en comparación con el que no fue lleno de actividades. Esta es la ley del tiempo ocupado.

Otra ley de la valoración del tiempo, determinada emocionalmente, se encuentra en el hecho de que la apreciación de éste está unida con la coloración emocional de los acontecimientos percibidos. El tiempo que está lleno de emociones positivas nos parece más corto que el que tiene emociones negativas y que trae consigo una sensación de impaciencia, el cual esperamos que su terminación sea rápida. Si la música provoca asociaciones, recuerdos y sentimientos agradables, el proceso de la impresión del tiempo pasa rápido e imperceptible.

B. V. Asafiev<sup>3</sup> escribió: “el tiempo en la música se mide no por medio de la intensidad espacial, sino por la intensidad cualitativa. Un minuto de vida, en el cual se concentra una época de la existencia, se vive en el tiempo musical más largo; extendiéndose más que los esquemas extendidos en horas” (Asafiev, 1971: 29).

La fuerza de expresión emocional en el paso temporal del movimiento musical forma la base del ritmo musical. La impresión viva de esta expresividad es el núcleo del sentido rítmico-musical como habilidad.

El problema de la medición del tiempo, independientemente del modo y sistema de lectura, es ocupado por las múltiples ramas de la ciencia y la tecnología. Algunos medios técnicos de medición como los relojes, cronómetros, etc., son contadores del tiempo; su medio de estudio es la cronometría. En la astronomía los instrumentos de medición son de carácter temporal y permiten la observación de cuerpos celestes.

Existe una variedad de categorías de los tiempos, por ejemplo: el tiempo estelar y solar, por nombrar algunos. Cada categoría temporera tiene su punto y sistema relativo de

<sup>3</sup> Boris Vladimirovich Asafiev (1884-1949), compositor y musicólogo ruso. Fue consultor musical del teatro de ópera y ballet *Kirov* (ahora *Marinsky*), de San Petersburgo, así como fundador de la Orquesta Filarmónica de San Petersburgo. Su actividad científico-musical abarca una amplia serie de problemas de diferentes géneros de la teoría e historia de la música. Elaboró la teoría de la entonación, como la base expresiva-semántica de la música.

medición; y, por sus características diversas, no concilian entre sí. El tiempo artístico es una categoría temporera y también posee un sistema relativo de medición.

El espacio y el tiempo son categorías que la historia de la estética clasificó como elementos importantes dentro del arte, y las denominó “artes temporales” y “artes espaciales”. A las segundas pertenecen aquellas actividades en donde no se manifiesta el movimiento, como son: la arquitectura, escultura, pintura y artes gráficas; mientras que la música, pantomima, ballet, artes escénicas, etc., pertenecen a las artes temporeras. A pesar de la existencia de ciertas razones de este tipo de clasificación en la estética y el arte, estas categorías siempre estarán sometidas a revisión para dar nuevas versiones de dicha clasificación.

Se ha determinado que la percepción humana de las imágenes espaciales siempre se realiza en el tiempo. El artista creador facilita esta percepción marcando en su obra límites temporales con lo cual ésta se divide en compases rítmicos. El cineasta ruso Sergei Eisenstein, productor de las primeras películas soviéticas, decía que el retrato de la gran actriz dramática María Ermólova,<sup>4</sup> realizado por el pintor ruso Valentín Seróv,<sup>5</sup> contiene una división en partes unidas en el proceso de percepción, lo que ha permitido considerar la composición de ese tipo de obras con gran parecido a un montaje teatral.

Aplicando a la obra artística de los grandes maestros de la pintura, se puede hablar de una relativa independencia de cada uno de los microfragmentos de sus trabajos. De este modo, las artes plásticas, consideradas antes fuera de la categoría del tiempo, se encuentran, por naturaleza, ligadas a este mencionado elemento, según su modo de percepción y de acuerdo con la concepción estética del momento histórico.

Las particularidades neuro-psicológicas del cerebro humano (en el hemisferio izquierdo y derecho) determinan una multitud de posibilidades en la percepción del

<sup>4</sup> María Nikolaevna Ermólova, actriz dramática rusa (1853-1928). En 1871 se convirtió en artista del Malyi Teatro de Moscú, logrando cada vez más fama por su papel de Juana de Arco, de Schiller en la versión de la doncella de Orleans, así como funciones de liderazgo en las obras de Alexadr Ostrovsky. Después de la Revolución Soviética fue la primera persona a la que se le proclamó “Artista Popular de la República”, tras su jubilación en 1921.

<sup>5</sup> Valentín Aleksándrovich Seróv, pintor ruso y uno de los mejores retratistas de su época. Nació en San Petersburgo, hijo del compositor ruso Aleksandr Serov y su mujer Valentina Bergman, compositora de raíces germano-judías e inglesas. Durante su infancia estudió en París y Moscú con Iliá Repin y en la Academia Imperial de las Artes de San Petersburgo (1880-1885) con Pável Chistiakov. La temprana creatividad de Seróv fue oscurecida por el realismo artístico de Repin y el estricto sistema pedagógico de Chistiakov. Las siguientes influencias que Seróv recibiría fueron de las obras de los antiguos maestros que vio en los museos de Rusia y Europa del Este, las amistades con Mijaíl Vrubel y (más tarde) con Konstantín Korovin y la creativa atmósfera de la Colonia de Abrámstsevo, a la cual estaba muy unido.

espacio y el tiempo, desde luego, dependiendo de la comunicación que establezca; por ejemplo, una obra de arte que tenga por objetivo proyectar una meta estética determinada, va a ser motivo de reacción para quien perciba la sensación espacial y temporal que en ella se encuentre.

Entre los conceptos del tiempo en áreas artísticas se puede encontrar una gran analogía entre la música y el teatro. El movimiento en ambos es heterogéneo; una vez es más rápido, en otra más lento o pausado; en otros casos el reposo absoluto. Estos cambios se transmiten por múltiples medios, los más importantes son:

- Lógica entonacional: donde cada frase guarda una estrecha relación en su sentido con la anterior y en consecuencia prepara la posterior.
- Estructura: por su distinto peso ocasiona tendencias de las construcciones más ligeras de los movimientos del tiempo, hacia las más pesadas o extendidas.
- Pulsación rítmica: crea el proceso del movimiento de las frases con un dibujo rítmico desde un modo intermitente (fraccionado, dividido o quebrado) hasta las de máxima duración.
- Contenido: referente a las diferentes partes de la obra, el cual provoca la espera de estabilidad después de la inestabilidad perdida por la ocasional pérdida de equilibrio en ésta, según sea el efecto que se quiere provocar.
- Factura: es la más consistente de las partes, relativamente más cargada de elementos, que clarifica el objetivo de la construcción de una obra.

Se puede decir que todos los elementos del lenguaje musical y teatral participan en la organización del movimiento del tiempo, donde la habilidad para entender el carácter de dicho movimiento temporal es una de las manifestaciones de la sensibilidad creativa, del talento.

## II. Vocabulario y lógica de la simbología rítmica

La teoría moderna sobre el “traslado” de aptitudes creativas confirma que las habilidades desarrolladas en ámbitos de conocimiento en unas materias, influyen positivamente sobre la formación de las capacidades generales de las personas, como la habilidad para pensar, formar creativamente y posteriormente pasar a otras esferas de actividades. Es sabido que todo ser humano oye y ve en el mundo circundante solamente lo que sabe de él.

Para adquirir práctica profesional es indispensable obtener un profundo conocimiento teórico. Por supuesto, la teoría no puede enseñar a componer o entender la música a cualquier ser humano; al igual que en la gramática, no se puede enseñar a escribir poesía o prosa y comprender sus contenidos.

Las imágenes musicales, al igual que un argumento literario, no surgen de la teoría, sino de la misma vida. Únicamente las impresiones vitales son las bases verdaderas de la música, las que conmueven a una comunidad y despiertan las más profundas emociones y pensamientos. Sin embargo, la teoría puede mostrar el camino que sigue

el artista plasmando la idea en imágenes de acuerdo con su proceso creativo; por ejemplo: un compositor que describe sus experiencias de la vida a través de las notas musicales.

El fundamento de cualquier obra musical es el lenguaje descriptivo por medio de los sonidos. Este tipo de lenguaje artístico tiene mucho en común con el medio verbal a través del que se expresa el ser humano para proyectar sus pensamientos.

El lenguaje musical, al igual que el verbal, se rige por la sintaxis y la lógica gramatical, ya que un texto musical es muy parecido al literario. En ambos se encuentra un argumento, imágenes en el discurso, y un movimiento constante, ininterrumpido, que es característico al proceso de la vida misma. Gracias a la riqueza de los recursos que este lenguaje ofrece, el individuo es capaz de exteriorizar lo más esencial de la vida: su transcurso y modificaciones.

Sobre la naturaleza del sentido metro-rítmico, el psicólogo ruso Tieplov escribió: “el sentido metro-rítmico tiene su origen emocional. Su base es la percepción de la expresividad de la música, por eso, fuera de ésta, el sentido del ritmo no puede despertarse ni desarrollarse”. (Tieplov, 1947: 284)

Existe la noción metro separada de la del ritmo; pero al ser dos categorías inseparables en su función, se usa la noción de metro-rítmica que refleja el verdadero fenómeno. En algunos métodos de enseñanza se observa que el ritmo es considerado como una proporción de duración del sonido, fuera del determinado metro. Esto lleva a que el alumno comprenda el sentido del ritmo como un elemento vago, lo mismo que la alteración de sonidos iguales o de diferente duración, no condicionados al sentido musical.

Al descifrar símbolos rítmicos en el texto fuera de la pulsación rítmica, el alumno empieza a contar recitando: “uno, dos, tres, etc.”, sin dar cuenta que pequeñas dificultades del texto hacen llegar las demoras, las detenciones de la cuenta, lo que conlleva a la deformación del dibujo rítmico.

Los más insignificantes defectos de la forma artística traen consigo un quebrantamiento de la adecuación de la influencia del contenido artístico. Hans Bülow<sup>1</sup> decía: “el arte empieza donde comienza un poquito”.

---

<sup>1</sup> Hans Guido Von Bülow (1830-1894), director de orquesta, virtuoso pianista y compositor romántico alemán. Pertenecía a la nobleza y llevaba el título de Freiherr (barón). Fue uno de los famosos directores del siglo XIX, y su actividad fue crítica en el establecimiento de los éxitos de los compositores más importantes de su época, entre ellos Richard Wagner.

“El cascabel no sonará” –confirmaba F. Chaliapin<sup>2</sup>–, quien suponía que el artista sensible tiene un “cascabel” interno, haciendo un impacto directo, como en el tiro, es decir, que elementos como el matiz, entonación, movimiento, etc., al llegar a un público receptor, tienen un efecto de repercusión en su alma.

“Un poquito se excedió el guionista”, “un poquito dejó pasar el director de escena”, “un poquito exageró su papel el actor” y las emociones del público, del lector, del oyente, dejan de ser artísticas; cuando el objetivo deseado del efecto educativo puede no ser logrado, la cadena comunicativa del creador se rompe. Lo que se pretende, al contrario de estos efectos y consecuencias, es fijar bien la importancia que se da al término de metro-rítmica, que en la práctica tiene como función capacitar al humano para poder escuchar las diferentes duraciones de una conexión lógica de ritmos; concertar el ritmo audible con el sistema existente de contar las duraciones.

El metro-ritmo se desarrolla realizando ejercicios rítmicos específicos, así como escribir dictados de éstos, siempre entendiendo el metro como una alternación de tiempos fuertes y débiles de un compás. En un principio es necesario trabajar los ejercicios en velocidad lenta e ir aumentando poco a poco. Los ejercicios iniciales plantean solamente los ritmos simples y sencillos.

Para la realización de las series de ejercicios de entrenamiento metro-rítmico es necesario tener un conocimiento antecedente del vocabulario y la lógica de la simbología rítmica, así como crear los hábitos en la lectura de las figuras rítmicas.

### **La notación moderna de la música. La fijación de la escritura musical, sus aspectos sonoros, altura y ritmo**

Las bases del sistema moderno de notación europea fueron fundadas por Guido d'Arezzo<sup>3</sup> (991-1033 apróx.) y se consolidaron en el siglo XVII. Las primeras formas de escritura fueron conocidas ya en el Egipto antiguo y Mesopotamia. Los tipos históricos de dicha notación son: jeroglífico, de letras, silábica, numérica, neumática, etcétera.

<sup>2</sup> Fiódor Chaliapin (1873-1938), fue el más famoso cantante de ópera ruso de la primera mitad del siglo XX. Debido a su poderosa y flexible voz, junto con su hipnotizante presencia sobre el escenario y su soberbia habilidad para la actuación, se le considera como uno de los más grandes intérpretes de la historia de la ópera, y se le atribuye el establecimiento de una tradición naturalística de la interpretación de la ópera.

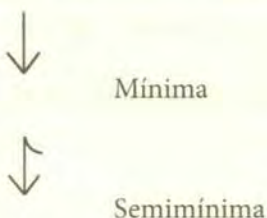
<sup>3</sup> (Arezzo, actual Italia, 991?, 1033), teórico de la música italiana. Conocido también con el nombre de Guido Aretinus, Guido d'Arezzo fue un monje benedictino que ha pasado a la historia de la música como uno de los más importantes reformadores del sistema de notación musical. A Guido se debe la fórmula que permite memorizar la entonación precisa de las notas del hexacordo mayor, cuya nomenclatura (ut o do, re, mi, fa, sol, la) la extrajo de las sílabas iniciales de cada hemistiquio del himno de San Juan *Ut queant laxis*.

Estos sistemas nombrados no podían fijar las duraciones de los sonidos. Apenas en los siglos XIII al XVI se conformó el sistema de escritura musical, que se llamó *notación mensural*, el cual permitía fijar no solamente la altura, sino la duración relativa de los sonidos.

En el siglo XIII, para definir la duración del sonido se usaban símbolos (en el orden de la disminución de la duración):



En el siglo XIV aparecieron duraciones más cortas:

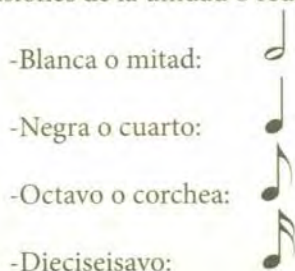


Los símbolos del sistema mensural fundamentaron la base del sistema contemporáneo. La escritura musical moderna señala la posición de altura del sonido y sus relaciones metro-rítmicas; además de signos complementarios que indican la velocidad, dinámica, expresividad, etcétera.

Las necesidades del siglo XX como las del XXI manifiestan mucho enriquecimiento en la escritura musical. Cada compositor moderno establece su propia simbología para expresar una idea, y ésta, a su vez, es agregada a una partitura.

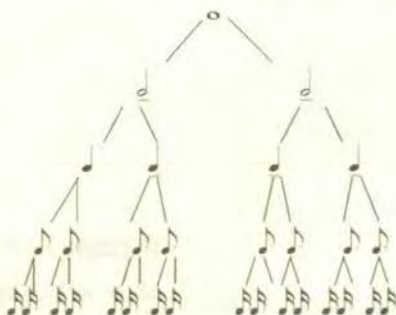
En el sistema moderno de notación musical, la figura de más larga duración se denomina unidad o redonda y se representa así:

Las divisiones de la unidad o redonda son las siguientes:



También se puede dividir la redonda en 32, 64, y más partes. En un comienzo sólo se verán las figuras más utilizadas, nombradas anteriormente, para lograr el entrenamiento rítmico.

El esquema que se presenta a continuación aclara la subdivisión de la figura más grande, la unidad o redonda, y sus divisiones rítmico-numéricas:



## Ejercicios

Memorizar los nombres de las figuras rítmicas, observando la pirámide del ejemplo y contestar las siguientes preguntas:

- ¿Cuántas mitades hay en la unidad o redonda?
- ¿Cuántos cuartos hay en la unidad o redonda?
- ¿Cuántos cuartos hay en una mitad?
- ¿Cuántos octavos hay en un cuarto?
- ¿Cuántos octavos hay en una mitad?
- ¿Cuántos dieciseisavos hay en un octavo?
- ¿Cuántos dieciseisavos hay en un cuarto?

Resolver los siguientes ejercicios rítmico-matemáticos:

$$\text{♩} + \text{♩} =$$

$$\text{♩} + \text{♩♩} =$$

$$\text{♩} + \text{♩} + \text{♩} =$$

$$\text{♩} + \text{♩♩♩♩} =$$

$$\text{♩♩} + \text{♩♩} =$$

$$\text{♩♩♩♩} + \text{♩♩} =$$

$$\text{♩} + \text{♩} =$$

$$\text{♩} + \text{♩}$$

Escribir el resultado de la suma de ritmos:

$$\text{♩} + \text{♩} =$$

$$\text{♩} + \text{♩} =$$

$$\text{♩} + \text{♩} =$$



Subraya las notas o agrupaciones que equivalen a un cuarto:



Con base en esas duraciones se forman diferentes figuras rítmicas de dos modos:

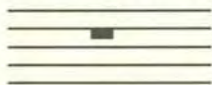
-Fraccionar la unidad del tiempo en las duraciones más pequeñas, ejemplo: las figuras rítmicas que aparecen en el resultado de la división de un cuarto- ♪



Interrupción del sonido: pausa y silencio

Se representan a través de los siguientes signos:

Silencio de unidad o redonda. Se coloca debajo de la cuarta línea del pentagrama.



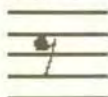
Silencio de blanca o mitad. Se coloca sobre la tercera línea del pentagrama.



Silencio de cuarto



Silencio de octavo




Silencio de dieciseisavo




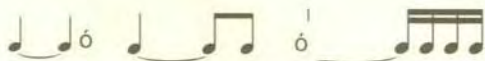
Ejercicios:

Marcar con un círculo las figuras que correspondan al valor de un cuarto o negra:



Otra variante para formar combinaciones rítmicas es la de prolongar la duración del sonido, es decir, sostenerlo de un tiempo a otro utilizando una figura llamada ligadura 

Ejemplo: si queremos que el sonido tenga una duración de  lo podemos escribir así, usando la ligadura:





2)

Musical notation for exercise 2, showing two staves: "mano derecha" and "mano izquierda". The right hand starts with a half note, followed by a quarter rest, then a half note. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

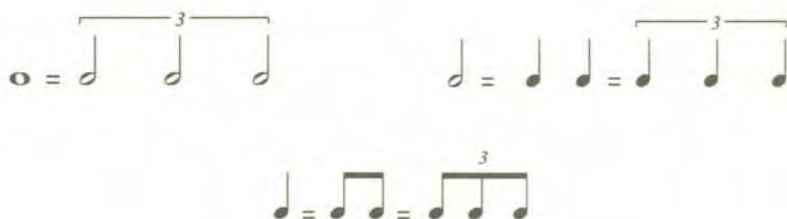
3)

Musical notation for exercise 3, showing two staves: "mano derecha" and "mano izquierda". The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

4)

Musical notation for exercise 4, showing two staves: "mano derecha" and "mano izquierda". The right hand features a complex rhythmic pattern with eighth-note runs and rests. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Respecto a las divisiones de las figuras rítmicas, en ocasiones se debe recurrir a figuras irregulares al planteamiento original. El trecillo es un ejemplo de alteración de la división rítmica; esto con el fin de llamar la atención a través de ritmos llamados irregulares. Ejemplo de trecillos, relación y subdivisión con base en la redonda, mitad y cuarto:



Para escribir correctamente un ritmo no basta conocer los valores de las figuras y escribirlas, sino percibir también el sentido de los acentos en el transcurso del discurso rítmico-musical a través del pulso.

Antes de escribir el sonido acentuado es necesario dividir, por medio de barras verticales, el equivalente rítmico marcado al principio del ejercicio; a estas barras se les llaman divisiones de compás.

El acento metro-rítmico es el que hace sentir el compás con sus tiempos regulares y periódicos; este acento se da por lo regular en el primer tiempo o nota de cada compás.

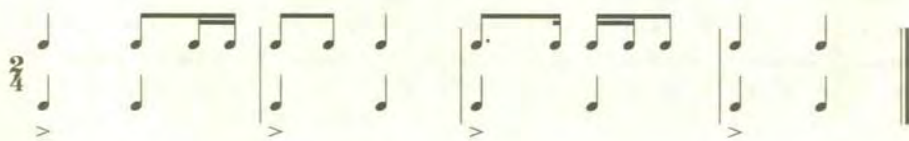
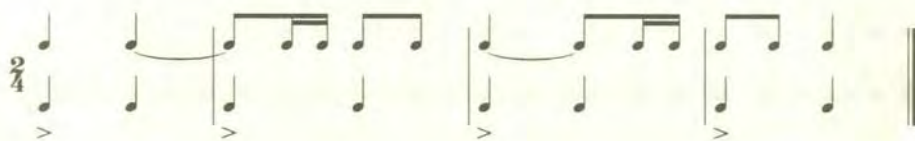
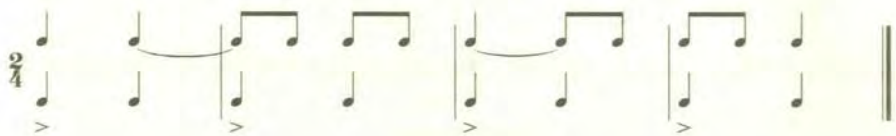
Si en un compás hay un tiempo fuerte y otro débil, decimos que tiene dos tiempos; si tiene un tiempo fuerte y dos débiles, entonces es de tres tiempos.

Para indicar, en un compás, el ritmo y los tiempos se debe escribir una expresión numérica, fracción, donde habrá dos números; uno en la parte superior y otro en la inferior, separados por una línea. Ejemplo:  $\frac{2}{2}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ . Esto quiere decir que el numerador, parte superior, indicará el número de figuras; y el denominador, parte inferior, el valor de los tiempos que tendrán éstas.

Con frecuencia se encuentran compases donde la división de los tiempos del denominador es con la figura de cuarto; pero existen los compases donde el valor de su medida es corto, por ejemplo:  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{3}{16}$ ,  $\frac{6}{16}$ , etc.; y los que su valor será mayor que la usual:  $\frac{3}{2}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ , etcétera.

Un compás está caracterizado por tiempos acentuados, estos pueden ser: binarios (dos tiempos) o ternarios (tres tiempos), donde el pulso del primer tiempo marcado al comienzo será más fuerte que los restantes. Cabe aclarar que en un compás binario, de más de dos tiempos, como el de  $\frac{4}{4}$ , sus tiempos fuertes serán el primero y tercero; y los débiles, el segundo y cuarto.







Medida de  $\frac{4}{4}$

1. Dar señales de medida de  $\frac{3}{4}$  golpeando con la mano izquierda.



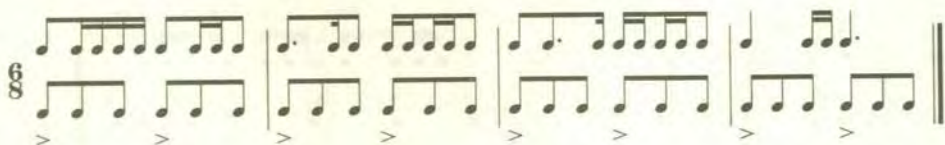
2. Golpeando, ejecutar el mismo ritmo contando cada duración dos veces, en medida de  $\frac{3}{8}$



3. El mismo ritmo en otro tipo de escritura.



- 4.- Unir dos compases de  $\frac{3}{8}$  en uno solo; golpeando ejecuta:





Agrupación de las duraciones en las medidas donde el tiempo es (corchea)  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$ .

En todas esas medidas, es costumbre unir en escritura, con una barra común, tres octavos juntos; y otras figuras rítmicas iguales en suma.



Ejercicios rítmicos en las medidas compuestas, formados por compases de  $\frac{3}{8}$  como parte de un compás. (Sistema superior: mano derecha. Sistema inferior: mano izquierda).

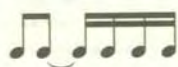
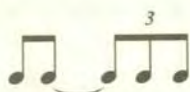
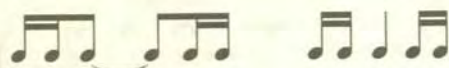


## La síncopa

Un grupo muy especial de las figuras rítmicas son las síncopas, que se caracterizan cuando un sonido largo suena en un tiempo que no es su lugar, es decir, el acento del compás se desplaza. El ejemplo más popular de una síncopa es el siguiente:



Encontramos también otra serie de combinaciones:



Los dos últimos ejemplos se pueden escribir solamente por medio de la ligadura.

The image displays two systems of musical notation for rhythmic exercises. Each system consists of two staves. The top staff of each system begins with a double bar line and a 4/2 time signature. The bottom staff also begins with a 4/2 time signature. The exercises are composed of rhythmic patterns using eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The first system includes a triplet of eighth notes in the bottom staff. The second system includes a triplet of eighth notes in the bottom staff. The exercises are designed to be performed with the right hand (sistema superior) and the left hand (sistema inferior).

Ejercicios con sincopas: (sistema superior: mano derecha, sistema inferior: mano izquierda).

The musical score consists of six systems of notation. Each system includes a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with accompaniment. The notation features various rhythmic patterns, including triplets and slurs. Dynamic markings such as accents (<math>\lt;/math>) are used throughout. The time signature starts as 3/8, changes to 4/4 in the third system, and returns to 3/8 in the fifth system. The score is presented in a vertical orientation on the page.

### III. Sistema de solmización relativa

El término *solmización* crea a partir de la unión de dos sonidos musicales: sol y mi.

La práctica medieval euro-occidental de cantar melodías por medio de las sílabas *ut, re, mi, fa, sol, la*, fue determinada por Guido d'Arezzo en referencia a las notas musicales que formaban un hexacorde (escala de seis sonidos).

Cualquier método de canto con la pronunciación con los nombres de las sílabas de los grados de cualquier serie de sonidos se llamará solmización relativa; cuando se refiera a los nombres de los sonidos correspondientes a su altura absoluta será solmización absoluta.

A finales del siglo XVI se agrega al hexacorde la sílaba *si* que representa el séptimo grado de la escala, terminando con la existencia del concepto de la escala de seis sonidos (hexacorde). En el siglo XVII la sílaba *ut* es sustituida por *do*, cambio que crea comodidad en la pronunciación de la parte de una escala. Posteriormente, en los países donde predominaban las lenguas romances comenzaron a llevar a la práctica

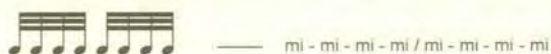
las sílabas de la solmización para el nombramiento de la altura absoluta de los sonidos. También existe el término de solmización relativa rítmica. Se entiende con base en la lectura rítmica de las notas sin entonación; a través de un sistema de sílabas convencionales que reflejen manifestaciones rítmico-musicales.

En el proceso del estudio del ritmo por medio de la solmización relativa, es necesario pronunciar y articular correctamente el ejercicio planteado.

El sistema de la educación rítmica moderna contiene una gran variedad de sistemas de solmización, donde con sílabas especiales se simbolizan las duraciones de los sonidos.

En esta práctica sugerida, dirigida a actores teatrales, el entrenamiento rítmico se basa en el sistema de solmización relativa, que incluye grupos rítmicos bastante complicados.

A continuación se presenta el esquema de los ritmos básicos y las sílabas correspondientes:





3

*m. der*  $\frac{2}{4}$   $\text{ta}$   $\text{ta}$   $\text{ti ti ta}$   $\text{ti ti ta}$   $\text{ta}$   $\text{ta}$   $\text{ti ti}$   $\text{ti ti}$   $\text{ta a}$   $\text{ta}$

*m. iza*  $\frac{2}{4}$

4

$\frac{2}{4}$   $\text{ta}$   $\text{ti ti}$   $\text{ta}$   $\text{ta}$   $\text{ta}$   $\text{ti ti}$   $\text{ta}$   $\text{ti ti}$   $\text{ti}$

$\frac{2}{4}$

$\text{ti ti ti}$   $\text{ta ta}$   $\text{ta - a}$   $\text{ta ta}$   $\text{ta - a}$

5

$\frac{3}{4}$   $\text{ta ta ta}$   $\text{ta ta ti - ti}$   $\text{ti - ti ta ta}$   $\text{ti - ti ta ta}$   $\text{ta ta ta}$

$\frac{3}{4}$

$\text{ta ta ti - ti}$   $\text{ti - ti ti - ti ta}$   $\text{ta - a}$

6

$\frac{3}{4}$   $\text{ta ta}$   $\text{ti ti ti ti}$   $\text{ta}$   $\text{ti ti - ti}$   $\text{ta ti ti ta}$

$\frac{3}{4}$

ti ti ti ti ta | ta - a ta | ta - a - a

7

ta ti ti di di di di ta | ti ti di di di di ti di di ta | ti di di ta ti di di ta | ti ti di di ti ta - a

8

ti ti di di di di ta - a | ti di di ti di di | di di di di di di di di - ta | di di ti ta di di ti

ti ti di di di di ta | ti di di di di ti ti ti ta | di di ti ti di di di di ti ti di di | di di di di ta - a

9

ti ti - ti ta | di di ti - ti di di di di | ta - ti di di - ti - di di di di

$\text{di di di di ta}$  —  $\text{ti di di ti di di ta}$   $\text{di di di di di di ti}$  —  $\text{ta di di di di ta}$

10

$\text{ta - a ti ti}$   $\text{ti di di ti ti ta}$  —  $\text{di di ti di di ti}$   $\text{ta di di - di di -}$

$\text{di di di di ti ti ta}$   $\text{ti di di ta ta}$   $\text{ta - a ti di di}$   $\text{ta - a - a}$

11

$\text{ta ta}$   $\text{ti ti ti ti}$   $\text{ti ti ti ti ti ti ti}$   $\text{ti ti ti ti ti ti ti}$   $\text{ti ti ti ti ti ti ti}$

$\text{ti di di ti ti ti}$   $\text{di di ti ti ti ti}$   $\text{ti di di ti ti ti}$   $\text{di di ti ti ti ti}$   $\text{ta - a}$

12

$\text{ta ta}$   $\text{ta ti}$   $\text{ta ti di di}$   $\text{ti ti ta}$   $\text{ti ta}$

ti di ti di ta ti di ti ti ti di ta ti ta - a

13

ti ti ti di ti di ta ti di di ti di ta ti di di ti ta ta di di ti

ti di ti ti di di di di ta ti ti ti di di ti di di di di ti di di ta - a

14

ta — ti di di ti ta ti di di ti — ta ti di di ti ti ta di di ti

ti di — ti ti di ti di di — di di ti di di — di ta ti di ti di — di ta

15

ta ti ti ti ti ti ti ta di di di ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti ta

ti di di di di di di ti ti ta | di ti ta di di ti ti ti ta ta ti ta ti ti ta ta

16

4/4 ta ti ti ta ta ta | ta ti ti ta ti — ta di di ti ti ta

ti ti ti ti ta ta ta | ti ta di di ta ti di di di di ti ti ti ti ti ti ti

ti di di ti ti ti ti ti ti | ti di ti ti ti di di di di ta

17

4/4 ti di ti di di ta di di di ti di di — ta ti ti ta di di di ta ti ta ti ta - a

di di di di di di ta | di di ti ti di di di di ti di ti ta di di ti ta ti ta - a ta - a

18

4/4

ti — ta — ta - a | ti ta ti ta - a | ta ta ta ti ti ti di | di di di ti ti ti ta - a

ti ta di di ta ta ta | ti di ti di — di ta | ti ti ti ti di di ti ti di di di di | — ta ta - a

19

4/4

ti di di — di di — di di ta | ti ti ti ta ti ti ti — | ta di di ta ta ta | di di di di ti di di di di di ta

ti di di di ti — di di di ti | ti ti ti ti ti ti ti ta | — di di — di di ti di di ta | di di ta di di di di di ta

20

4/4

- di di di ti di — di di di ta | ti di di ti di — ti ti ta | di di ti ti ti ti di di ti ti ti | — di ti ta — di ti ta

di di ta ti ti ti ta | — ti ti — ti ti — di di di ta | ti di di ti di — di di di ta | — di di di ti ti ti — ta

21

ti ti di di di di | ti mi mi mi mi di di di di | di mi mi di mi mi ta | mi mi mi mi ti di di ti

ta mi mi mi mi | di mi mi di mi mi ti ti | — mi mi mi mi — mi mi mi mi | ta - a

22

ta mi mi mi mi mi mi mi | di di ti di di mi mi mi mi | di mi mi di mi mi di di ti

ti ti mi mi mi mi ti | ta — di di ti di mi ti di mi | di mi di mi ti ti di di ta

23

di di di di ta | ti di mi ta | ti di di di di ti | ti di mi di mi ti

di mi mi di mi mi ta | di di di di ta | di mi mi mi mi di ti ti | — mi mi mi mi ta

24

ti di ti di di | ti mi mi di ti mi mi di | — mi mi di — mi mi di | — ta

ti di ti mi mi | di mi mi di mi mi ta | — mi mi — mi mi ta | mi mi mi mi ti ta

25

ta mi mi mi mi — ta mi mi mi mi — ti — mi mi mi mi — di di — mi mi mi mi

di mi di di di mi mi mi mi mi | ti mi mi ti ti | — mi mi mi mi | mi mi mi mi ta

26

ti ti ti di di ta | ti mi mi mi di di di di ta | ti mi mi ti di ta | di mi di mi di di ti ta

ti ta ti ta | di di ta di di ta | di di ti ti di di ta | mi mi mi mi ti ti mi mi mi mi ta

27

ta ti ti ti — ta ti ti di di ti di ti mi mi di mi mi di di ta — ta

di mi mi di mi mi — di di ti ti ta mi mi mi mi di di ti — ta mi mi mi ti di di ta

28

ti di di mi mi ti mi mi mi ti ta — mi mi mi di mi di mi ti mi mi — mi mi — mi ti di

— di di — mi mi mi ta di mi di mi di mi mi mi di ti di — di — di ti di di — di di mi mi

— ti ti mi mi mi mi — mi mi mi mi ti di di ti di mi mi ta

29

ti — di di — mi mi mi mi ti di mi di di di mi mi mi mi di mi di mi mi di mi mi — ti di

ti ta di di di di di mi ti — di ti — mi mi ti mi mi di di ti di di — di mi —

di mi mi mi mi di — di — di ti di mi mi — di di — di mi mi ta

30

ta — a di mi mi di mi mi — ta mi mi mi mi ti ti di ti mi mi di di mi mi mi mi

ta — mi mi mi mi ta ti di mi di mi ti di mi mi ti di mi mi — di mi mi

— mi mi ta mi mi di — di di mi mi — mi mi ta

31

ta ti ti ti ti ti di di ti di di di di di di — ta ti di ti ti — ta

ti di di ti di di di di ti ti di ti ti di ti ti di di di ta

32

ti ti ti ti di di ti di di di di di di di di di di ti di ti di di di di ti

ti di di di ta ti di di di di di di di ta di di ti di ti

ti di di di di di di di ti ta ta

33

ta di di di di di di di di ti ti ti di ti ti di di ti ta di di di ti di ta

di di di di di di di di ti di di di ti di di ti di di ti di di ta

34

ti di ti di di ti ti di di ti di di ti di di ti di di ti di ta di di ta

ti di di ti di di ti di di ti di di ti di di ti di di ta

di ti ti di di ti ti di ti di di di di ta — di di di di — ti di di di di di di di ta

35  
ti ti ti ti di di ti di di di di ti ta ti ti di mi ti ti ti di di di mi mi ti di mi mi ta

ti di ti ti mi mi ti ti di di di ti mi mi di di di mi mi di mi mi ti ti di ti di mi mi ta — ta

36  
ti di ti ti di di mi mi di mi mi ti ti di mi mi ta ti — di mi di di — di mi — ta — ta

ti di di ti ti di mi ti di di — mi mi ti di di mi mi ta — di mi ta ti di di mi mi ta

37  
ta — ti ti ta mi mi mi mi ti mi mi — ti ti di di ti di ti mi mi mi mi ti di di ti ta

ti di di \_ di di mi mi mi \_ ti mi mi di di \_ mi mi \_ mi mi ti ti mi mi mi mi ti \_ di ta tu di di ti ti ta

38

4/4 ta ti di di ti di ta di di di di di mi mi di mi mi ti mi mi ta ti di di ti mi mi mi ta \_ a

ti ti di di di di ti mi mi di di ti di mi di mi ta ta di di ti di di ti di mi mi ta

ta mi mi mi mi ti di di ta di mi di mi di di ti ti ti ta

39

4/4 ta ti ti di di di di di di ti di ti mi mi mi mi di mi di mi ta ti ti ti ti di di ti ti ti \_ di di

ti di mi mi di mi mi di mi mi ta \_ a ta di mi mi ti ti ti ti ti di di di di ti ti ti ti ti ti di di

ti mi mi ti ti ti ti di ti ti ti di mi di mi ti ti ta a

40

4/4 di di di mi mi ti di ti di ti ti ti ti mi mi mi mi ti ti mi mi ti mi mi di di ti ti ti

ta mi mi mi mi ta di mi di mi mi di mi ti di mi mi ti di ti ti ti ti ti ti ti

ta mi mi mi mi ta di mi ti ti ti ti ti di di di di ta



## IV. Ritmización de los textos

Este capítulo está dedicado a exponer las posibles renovaciones a las herramientas de preparación del actor teatral para dar una interpretación adecuada a los textos de género poético. La idea principal es aprovechar el conocimiento obtenido de las figuras rítmicas musicales para analizar el lado rítmico de los textos y con base en este análisis, elaborar su guía interpretativa, con el fin de sensibilizar más el control del proceso creativo y artístico.

La idea en general es mezclar las técnicas musicales con las técnicas poéticas en el proceso de entrenamiento artístico. Esta idea en la práctica y teoría tiene muchos antecedentes. Existe gran cantidad de libros y artículos sobre la retroalimentación de los campos musical y literario, así como se sabe que hay evidencias de que en épocas remotas existían vínculos estrechos entre el verso, la música y la danza. El autor del texto escribía la música y la danza para cada verso y a veces para cada estrofa. La música establecía, en este caso, acentos rítmicos y diferencias rítmicas entre sílabas.

El problema de la sonorización real del verso antiguo no está solucionado. La práctica moderna de la declamación de los versos clásicos está condicionada al entendimiento particular de cada nacionalidad.

El estudio de la versificación antigua resulta muy complejo; en la mayor parte de estos estudios se logra únicamente llegar a una investigación teórica de los esquemas métricos. En las ciencias literarias existe gran cantidad de trabajos teóricos sobre los estudios de los esquemas métricos de los diferentes sistemas de versificación de todos los tiempos. No se pretende abordar este terreno; la lista de términos métrico-poéticos es muy extensa y complicada y, a veces, difícilmente entendible.

La música goza del sistema de los símbolos rítmicos, que es muy fino y desarrollado; siempre se encuentra en un proceso de renovación, ya que de manera constante aparecen nuevos símbolos modernos para fijar ideas rítmicas modernas de los compositores contemporáneos. Es un mecanismo muy vivo y permanentemente se encuentra, como se mencionó antes, en constantes cambios práctico-teóricos.

El sistema de la simbología rítmica creada para escribir e interpretar la música es de gran utilidad para analizar rítmicamente el verso. La simbología rítmica musical permite reflejar todos los elementos expresivos de la construcción poética: duración de las sílabas acentuadas y sin acento, pausas, intensidad y dinámica; permite probar nuevas formas interpretativas variando rítmicamente todos estos detalles; además, permite fijar temporalmente los descubrimientos afortunados o exitosos en la interpretación.

Desde luego que para poner en práctica y costumbre la realización de este tipo de ejercicios, es necesario tener un alto grado de sensibilidad metrorrítmica. Es sabido que en la práctica, un mínimo intento de realizar este tipo de ejercicios, activa, en principio, el proceso mental en proporción muy alta debido a que se intenta encontrar soluciones personales adecuadas según las aptitudes artísticas y que jamás tendrán similitud con otros.

El uso de la simbología rítmica musical tiene la ventaja de no depender de los estudios métricos, teóricos y literarios. Su uso permite reflejar el metro y ritmo de todas las épocas sin abordar el campo de los complicados estudios de la terminología métrico-literaria. También permite analizar y crear la interpretación artística propia del verso, según la profundidad del entendimiento del contenido intelectual y emocional del texto dado.

Desde hace tiempo, en los entrenamientos rítmico-musicales, se han utilizado fragmentos poéticos; históricamente, la música y la poesía van inseparables en

muchos procesos artísticos. Ya se ha dado ejemplo de los versos clásicos antiguos, donde la música marcaba la acentuación rítmica del verso. Más tarde, en el caso del canto gregoriano, se tiene todo a la inversa: el texto de la liturgia estaba marcando el ritmo del canto. Posteriormente, se tiene el ejemplo de un gran logro artístico de la composición de una ópera sobre un texto poético original sin hacer la más mínima modificación en el texto poético. Esto fue logrado por el compositor ruso P. I. Tchaikovsky, en su ópera Evgenyi Onégin, con el texto del gran poeta, también ruso, Alexander S. Púshkin.

Como evidencia de esta inseparable unión entre los géneros musical y literario, podemos nombrar una gran cantidad de romances y ciclos de canciones sobre textos de poesías originales de los compositores clásicos de todas las épocas, incluyendo a los modernos.

Se dice que la poesía es una de las manifestaciones artísticas más antiguas. La raíz de la organización rítmica del lenguaje humano está en el ritmo natural primario, la cual caracteriza las gestiones del organismo humano y particularmente la respiración. En la medida que el proceso de respiración es relativamente rítmico, es rítmica en cierto grado el habla humana: la necesidad de una inspiración y expiración cíclica ocasiona interrupciones en la voz, pausas, las que dividen el habla en unidades del ritmo articulatorio. De este modo, la palabra o grupo de palabras, separadas de las otras por medio del intervalo –pausa grande–, se convierte en unidades rítmicas y se mide en otras unidades debido a la repetición de los elementos verbal-fónicos similares.

La misma cantidad de las sílabas, de los acentos en cada renglón, las repeticiones fónicas en el final del renglón (rimas) funda la base de la conmensurabilidad de los renglones. La repetición regular de esas conmensurables unidades verbales es la que está creando el ritmo. En el mismo tiempo, todos esos elementos (pausas, determinado orden de sílabas tónicas y átonas, naturaleza o carácter de las terminaciones, cantidad de sílabas en los renglones, etc.) no están dados por sí solos, sino por determinadas combinaciones de palabras, que, dependiendo del significado textual, se pronuncian con la determinada expresividad, entonación, etc. En conclusión, todos los elementos rítmicos obtienen su sonorización adecuada solamente descubriendo el contenido emocional de la obra.

En la creación artística literaria, la organización rítmica del habla actúa como uno de los recursos para lograr la expresividad máxima, la intensidad tipificada emocional de la palabra. El mismo carácter del ritmo está ligado inseparablemente con el contexto verbal que lo está creando, con aquella forma del habla a la que caracteriza. De aquí se desprende la historicidad del ritmo, la misma diversidad de los sistemas rítmicos, creados por medio de múltiples estilos del proceso histórico literario.

Sobre el ritmo del verso, el poeta ruso Vladimir Mayakovsky escribió:

Ritmo es la fuerza básica, energía básica del verso; es imposible explicarlo; sobre él se puede decir solamente de la forma en la cual se habla sobre magnetismo o electricidad. Magnetismo y electricidad –son formas de energía-. El ritmo puede ser el mismo en muchos versos, incluyendo en todas las obras de un poeta; y esto no hace el trabajo monótono, porque el ritmo puede ser tan complicado y difícilmente formado, que no lo logras alcanzar aún con algunas grandes formas poéticas. El poeta debe de desarrollar en sí mismo, precisamente, este sentido del ritmo, y no atormentarse estudiando “metritos ajenos” como: yambo, coreo, incluso canonizado el verso libre-. Son ritmos adoptados para alguna ocasión concreta y solamente para tal ocasión sirven... de los metros yo no conozco ninguno. Para mí el metro llega como resultado del encubrimiento de este ruido rítmico por medio de las palabras, las cuales se ven empujadas por el objetivo final (todo el tiempo se pregunta uno mismo: ¿sí es la palabra exacta? ¿a quién se lo voy a leer? ¿sí se entenderá correctamente?, etc.); palabras, las cuales están controladas por un medio superior, de capacidades y talento.<sup>1</sup>

La base del texto en verso es, en primer lugar, uno u otro principio rítmico; de ahí que la característica de cada determinado sistema de versificación consista antes que en la determinación de los principios de su organización rítmica, en el establecimiento de los principios de conmensurabilidad, los cuales forman la base del ritmo poético dado. Acorde con este punto de vista, existen múltiples sistemas de versificación de diferentes estilos literarios. La red de estos estudios teóricos es enorme. Los sistemas se especializan según su carácter lingüístico (sistema de verificación inglesa, francesa, rusa, alemana, castellana, oriental, etc.). Históricamente todas las teorías de la versificación surgieron a causa de las finalidades aplicadas al servicio de las prácticas poéticas. No es casual que, en su mayor parte, los autores de dichas teorías fueron los poetas mismos.

Los estudios de los versos tienen su base histórica real y no voluntaria; los ejemplos más característicos y mejor estudiados de los sistemas de versificación en toda la historia de la humanidad son de la antigua Grecia y Roma, con una gran variedad de metros elaborados por teóricos de la época (los más conocidos hasta el momento son: hexámetro dactílico, pentámetro, verso de Alemán, verso de Arquíloco, verso de Aristófanes, etc.). Entre los sistemas de acento se encuentran: el silábico de versificación; a este grupo pertenecen el sistema francés, italiano, español, polaco y otros; el sílabo-tónico, donde pertenecen los sistemas inglés, alemán, ruso, ucraniano, y el sistema tónico.

<sup>1</sup> Para estudiar y distinguir claramente todos estos metros de gran complejidad hay que dedicar el tiempo equivalente a la vida de un individuo.

No existen diferencias esenciales entre estos sistemas; todos ellos tienen la base rítmica del acento, se apoyan en las peculiaridades del lenguaje (ritmo, sílabas tónicas y átonas, etc.) y representan bloques muy estables, los que conservan su certidumbre a pesar de toda tensión y complejidad del desarrollo literario. Pero la estructura rítmica del verso, por sí misma, no posee valores artísticos y fuerza expresiva.

El verso se caracteriza no por su ritmo sino por la interacción del mismo ritmo y la entonación semántica de toda el habla artísticamente organizada, y solamente en esta acción recíproca el verso consigue el sonido real y expresividad concreta; es decir, su significado artístico.

La variedad de conmensurabilidad de las unidades rítmicas genera grupos rítmicos que se transforman todo el tiempo, adquiriendo una coloración individual inconfundible en cada caso, representando una construcción única y original.

Hay que decir que dentro de los límites de cada uno de los sistemas de versificación, el uso de algunas de las características básicas del habla poética (como el sistema de pausas que se generan dentro de los renglones poéticos; las pausas finales que son de gran importancia en casos de no coincidencia con la división de la acostumbrada sintáctica) concede al ritmo un carácter individual.

Los diversos recursos intrínsecos del verso llevan a que dentro de los límites de un sistema de versificación, siempre se encuentren nuevas y originales formaciones de palabras, las cuales aparecen en la misma base lingüístico-rítmica, guardando su singularidad. Sin embargo, esas variaciones rítmicas, por sí mismas, no tienen independencia ni valor artístico, tampoco fuerza expresiva además de que en ningún modo surgen por fuerza de alguna ley rítmica específica. Únicamente el ritmo obtiene su determinado contenido expresivo si está en conjunción con la estructura general literaria y entonación sintáctica de la articulación artística.

El ritmo no existe en la abstracción, nace del resultado de la alternancia de estrofas compuestas por palabras. Estas palabras se unen en determinadas frases cuya estructura motivada por el contenido artístico de la obra crea esas condiciones y elementos reales con los que se construye el ritmo: sucesión de las sílabas tónicas y átonas, tamaño de las frases, carácter y tipo de entonación, cantidad de silencios o pausas.

El tipo de habla, cuando es tranquila, fluida, suave, líquida, se presta para el ritmo totalmente diferente, en comparación con el habla emocional, agitada, entrecortada, etc. El carácter rítmico de una obra poética debe ser comprendido como la interrelación entre la forma y el contenido. De este modo, el análisis del ritmo y estructura poética

de la obra en general pueden obtener su sentido y significado solamente cuando no se hace aisladamente, sino en el sistema de su estudio íntegro, con la unión de todos sus elementos.

De acuerdo con el objetivo principal de este capítulo, para la realización de la práctica de los ejercicios se hacen algunas recomendaciones:

Primero, escuchar el verso fijándose en las sílabas tónicas y átonas, entendiendo los acentos lógicos de las frases.

En segundo lugar, el alumno pondrá atención en las correlaciones temporales de las duraciones de las sílabas.

Es recomendable iniciar las prácticas de la escritura del verso con simples líneas: sílabas cortas con líneas cortas, y sílabas largas con líneas largas.

El dibujo rítmico del verso va conforme el renglón poético.

Esto ayudará no sólo a escuchar, sino a percibir las frases rítmicas repetidas, contrastantes, variadas, etcétera.

Se propone la siguiente forma de trabajo:

1. Pronunciar el verso acentuando vocalmente las sílabas tónicas.
2. Leer el verso en el ritmo dado.
3. Articular el dibujo rítmico del verso a través de palmadas.
4. Pronunciar el dibujo rítmico con ritmo-sílabas (ta, ti, di, etc.) en el mismo tiempo marcando con la mano los tiempos métricos.
5. Leer el verso expresivamente marcando con la voz las sílabas tónicas y al mismo tiempo marcar el compás con la mano.
6. Seleccionar, de diferentes versiones de los dibujos rítmicos, lo que más se adecue para la expresión del verso.
7. Cambiar el ritmo colocando ritmos punteados.
8. Leer y escribir versos en diferentes ritmos y escoger el más acertado.

A continuación se ejemplifica la ritmización de dos escritos de grandes personajes de la literatura inglesa y mexicana: el soneto 76 de William Shakespeare, y el poema "En paz" de Amado Nervo.

#### Soneto 76 de William Shakespeare

Why is my verse so barren of new pride?  
So far from variation or quick change?  
Why with the time do I not glance aside  
To new-found methods, and to compounds strange?  
Why write I still all one, ever the same,

And keep invention in a noted weed,  
 That every word doth almost tell my name,  
 Showing their birth, and where they did proceed?  
 O know sweet love I always write of you,  
 And you and love are still my argument;  
 So all my best is dressing old words new,  
 Spending again what is already spent:  
 For as the sun is daily new and old,  
 So is my love still telling what is told.

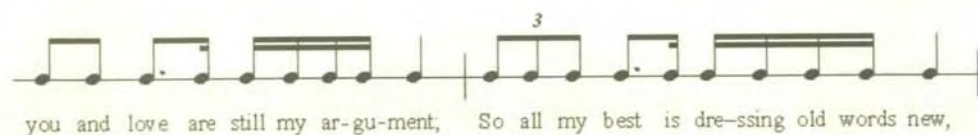
(Rítmización)

Why is my verse so barren of new pride? So  
 far from va — ri — a — tion or quick change?

Why with the time do I not glance a — side To  
 new — found me — thods and to com — pounds stran — ge?

Why write I still all one, e — ver the same,  
 And keep in — ven — tion in a no — ted weeds,

That ev — ery word doth al — most tell my name,



## Poema "En paz" de Amado Nervo

Muy cerca de mi ocaso, yo te bendigo, vida,  
 porque nunca me diste ni esperanza fallida,  
 ni trabajos injustos, ni pena inmerecida;  
 porque veo al final de mi rudo camino  
 que si extraje la miel o la hiel de las cosas,  
 fue porque en ellas puse hiel o mieles sabrosas:  
 cuando planté rosales, coseché siempre rosas.  
 ...Cierto, a mis lozanías va a seguir el invierno:  
 ¡mas tú no me dijiste que mayo fuese eterno!  
 Hallé sin duda largas noches de mis penas;  
 mas no me prometiste tú sólo noches buenas;  
 y en cambio tuve algunas santamente serenas...  
 Amé, fui amado, el sol acarició mi faz.  
 ¡Vida, nada me debes! ¡Vida, estamos en paz!

(Ritmización)

Muy cer - ca de mio - ca so, yo te ben di go, vi - da, por - que  
 nun - ca me dis - te ni espe - ran - za fa - lli - da, ni tra  
 ba - jos in - jus - tos, ni pe - nain - me - re - ci - da, por - que  
 veo al fi - nal de mi ru - do ca - mi - no que yo  
 fuiel ar - qui - tec - to de mi pro - pio des - ti - no; que siex -  
 - tra - je la miel o la hiel de las co - sas.

fue por - queen e - llas pu - se hiel o mic - les sa - bro - sas.  
 cuan - do plan - té ro - sa - les, co - se - ché siem - pre ro - sas.  
 ...Cier - to, a mis lo - za - ni - as vaa se - guir el in - vier - no: ¡mas  
 tú no me di - jis - te que ma - yo fue - sec - ter - no! Ha  
 llé sin du - da lar - gas las no - ches de mis pe - nas; más  
 no me pro - me - tis - te tú so - lo no - ches bue - nas; yen  
 cam - bio tu - veal - gu - nas san - ta - men - te se - re - nas... A -  
 - mé, fuia ma - do, el sol a - ca - ri - ció mi faz.  
 ¡Vi - da, na - da me de - bes! ¡Vi - da, es - ta - mos en paz!

## V. Esquemas gestuales de la dirección

Sobre este tema se pretende abordar algunos puntos de la ejercitación rítmica-métrica en relación con los gestos de la dirección, movimientos semejantes a la de dirección de orquesta.

La dirección de orquesta, de coros, está basada en el sistema de movimientos manuales, especialmente elaborados. Esta profesión requiere del sentido del ritmo, cualidad muy importante para cada músico-artista, pero para un director tiene tal importancia que sin éste, un músico ni siquiera tiene derecho de pensar en ser director.

Un director no sólo tiene que poseer tal sentido, sino transmitir sus sensaciones rítmicas a los intérpretes. Esta transmisión se logra a través de sus gestos y movimientos manuales. Para un director el ritmo es una categoría artística, el eje de la interpretación.

En los momentos de la dirección, con respecto al lado expresivo de la interpretación, el director debe guardar la precisión rítmica, siguiendo sus propias sensaciones rítmicas individuales. Esto se logra con mucho trabajo intelectual y físico, además, exige esfuerzo tenaz de ejercitación en el periodo de estudio.

Durante su desarrollo histórico, la dirección pasó por diferentes fases, hasta que por fin llegó a sus formas modernas; le precedía: a) conducción de la parte rítmica de la ejecución de la obra por medio de golpes (con manos, pies, bastón, etc.); b) *cheironomia*: modo mnemónico de la altura relativa de los sonidos y de su duración, contorno melódico, con ayuda de movimientos de manos, dedos, cabeza, cuerpo, c) dirección de la ejecución con el apoyo de un instrumento musical o canto (en el coro). Algunas de estas formas de dirección musical se conservan hasta el momento. Pero fue necesario el paso de muchos años antes de que los movimientos manuales hacia “arriba” y “abajo” se convirtieran en una señal que determinaría hoy las unidades rítmicas del compás.

La aparición de la escritura métrica exigió la precisión en la designación de las unidades del compás, con el fin de reflejar visualmente su estructura métrica (anteriormente cada unidad se marcaba con un golpe hacia abajo).

El invento de los dibujos del marcaje del compás se relaciona con la *cheironomia*. Ésta se caracteriza por movimientos manuales hacia todos los sentidos: arriba, abajo, derecha, izquierda, etc., en donde, la mnemónica tenía un lugar muy importante, ya que promovía determinado significado a los movimientos que contenían elementos de expresión.

Esquema de la dirección para marcar el compás de dos unidades (tiempos)  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{2}$  y también  $\frac{6}{16}$ ,  $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{6}{4}$ .



6

8

7

6

5

4

3

2

1

16

un gesto de dirección = =

15

un gesto de dirección = =

14

13

un gesto =

12

11

10

17

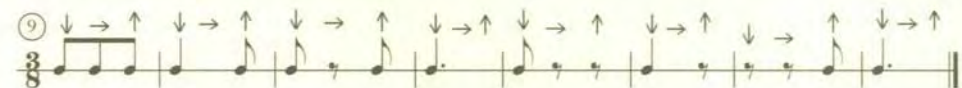
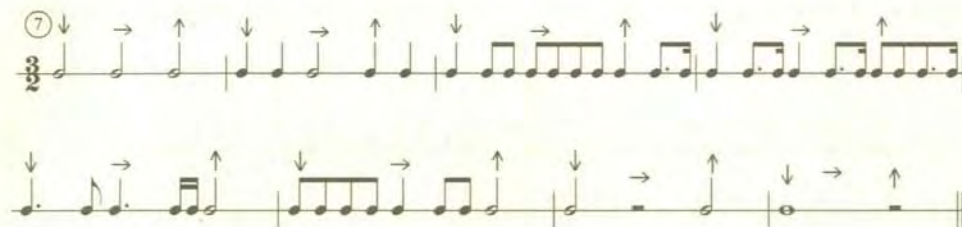
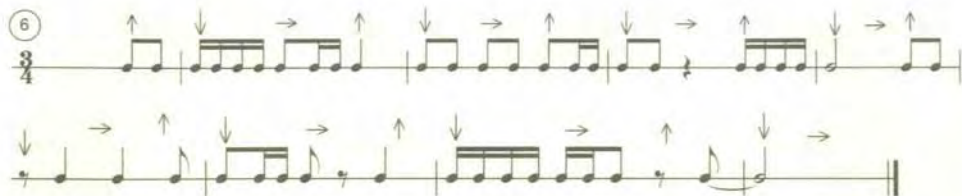
18

un gesto de dirección =  $\overline{\text{♩} \text{♩} \text{♩}} = \text{♩} \cdot$

19

20





⑪

3/8

⑫

9/4

⑬

9/8

⑭

9/8

15

The exercise consists of three staves of music. The first staff begins with a circled number '15' and a treble clef. It contains a sequence of notes with directional arrows above them: an upward arrow, a downward arrow, a rightward arrow, an upward arrow, a downward arrow, a rightward arrow, a downward arrow, a rightward arrow, a downward arrow, a rightward arrow, a downward arrow, and an upward arrow. The second and third staves continue this pattern with similar rhythmic and gestural elements, including groups of beamed notes and rests.



## Parte 2

Evolución rítmica a través de los  
estilos del arte



# I. El ritmo a través de los estilos de la música

El proceso del estudio del tiempo musical, ante todo, requiere conocimientos prácticos con el trabajo creativo del compositor; así como el análisis permanente de las obras de diferentes autores.

Al estudiar el transcurso del tiempo musical en diversas obras maestras, los alumnos determinarán, auditivamente, la cantidad de los tiempos en un compás, su duración y sabrán reflejar todo esto con los símbolos rítmicos escritos.

El talento del compositor es una asombrosa dote para transmitir, por medio del sonido, la percepción humana del mundo. Los compositores geniales han sido capaces de entender, no sólo el mundo moderno de su época, sino prever el futuro; en los textos de las grandes obras maestras, sintetizan las experiencias espirituales e intelectuales de muchas generaciones.

Por supuesto que la enumeración de las figuras rítmicas no explica el sentido real de la obra musical. Pero los conocimientos teóricos y las habilidades prácticas, nos permiten acercarnos al entendimiento del contenido musical.

Constantemente hay que perfeccionar los hábitos auditivos y analíticos, así como precisar las ideas sobre las estructuras rítmicas del texto; y en este proceso, ningún razonamiento teórico puede compensar la impresión inmediata del contacto directo con la obra artística.

Para obtener este contacto prematuro, en la segunda parte de este libro se eligieron cinco etapas de la historia de la música: barroco, clasicismo, romanticismo, impresionismo y música de los siglos XX y XXI. Sobre cada una de estas etapas existe infinidad de estudios sobre la historia de la música, musicología, historia del arte, estética, etc., y en todos los idiomas. Estos trabajos presentan análisis completos de las características de épocas y estilos artísticos desde diversos puntos de vista.

No se puede pensar que la noción de “obra musical” existía en la cultura musical desde tiempos inmemorables, como se dice.

Debido a que uno de los indicios de la obra musical es su fijación en el texto (notación), se puede concluir que hablar de dicho concepto se da a partir del momento de la invención de la notación musical. Sin embargo, el concepto de la obra musical supone tener un determinado grado de plenitud en el momento de reflejar la música en la notación. Entonces los primeros intentos de la escritura neumática, igual a la diastemática, presentaron apenas una indicación gráfica, un croquis del pensamiento musical; y en realidad servían de gran apoyo para la memoria. Aún en aquellos tiempos, de la Edad Media, eso satisfacía las necesidades de las prácticas musicales. Las melodías (principalmente vocales y monódicas) que se distinguían por su libre improvisación y su dibujo rítmico fueron determinadas por el texto literario.

El proceso del desarrollo de la polifonía,<sup>1</sup> como técnica básica de composición, sirvió de incentivo para la fijación más detallada del texto musical y mejor estabilidad de la composición musical.

Este proceso comenzó a avanzar desde la época del renacimiento, cuando la música instrumental se desprendió como esfera independiente del arte; sin embargo, apenas desde el siglo XV, se llega a comprender “la obra musical” como una particular categoría estética; como producto de la creación individual del compositor, suficientemente

---

<sup>1</sup> Polifonía se define como el conjunto de sonidos simultáneos en que cada uno expresa su idea musical, pero formando con los demás un todo armónico.

fijado en el texto por medio de la notación para sobrevivir a su creador. De ahí la obra artística comienza a apartarse de su autor y junto con el compositor, aparece la figura del intérprete, el ejecutante de lo que fue creado por otra persona.

Por más grande e importante que haya sido el logro de la formación del sistema de notación y de la simbología rítmica a partir de los que permitieron desde entonces dejar la música por escrito, no hay que olvidar que el texto musical por sí mismo no es una estructura artística; solamente es un código, escritura cifrada, por medio del cual se fija la música. Y como se puede ver en los tiempos modernos, es solamente uno de los posibles códigos, ya que se han creado y desarrollado nuevos símbolos que ayudan al compositor e intérprete a expresar ideas y sentimientos que no solamente requieren de la producción sonora tradicional.

La base material de la música no es la partitura sino su sonorización en el arte interpretativo-ejecutivo (incluyendo el autor mismo). En esa forma la obra artística se percibe por medio de los órganos del sentido; entonces toda la información artística codificada se descifra en la conciencia del perceptor-espectador-oyente.

En el nivel de la base material entre artes espaciales y temporales (particularmente la música) se descubre y exterioriza una diferencia esencial, por ejemplo: una estatua, cuadro de pintura, monumento arquitectónico, existen constantemente como objetos materiales, mientras está intacto el original. La base material de la música, ejecución sonora, existe discontinuamente en las presentaciones artísticas aisladas. En este sentido se puede confirmar el hecho de que, en la música, el original, como una noción, tal como se usa en la pintura, no existe. El mismo concepto se puede proyectar en el caso de la interpretación actoral, dentro del arte teatral.

Ya se explicó que el texto de la obra musical no puede ser el original de la música porque no entra en la estructura ontológica de la obra musical. Tampoco es original la ejecución de la obra (aunque hecha por el autor), porque en este caso, existirían tantos originales de la misma obra, cuantas interpretaciones ésta tendría. Las ejecuciones de la obra musical no son sus copias sino son interpretaciones y comentarios; y por eso, valorarlos desde el punto de vista de su menor o mayor congruencia, a un supuesto original, cuando de hecho no existe, se presta a versiones y conclusiones absurdas sin sentido sobre el valor de una interpretación.

Para la vida plena de la obra musical el trabajo del intérprete no es menor que el del compositor. La interpretación artística se determina como la actividad productiva y creativa en comparación con la reproductiva, la cual es copia exacta de un ejemplo ya hecho. El proceso de la ejecución y su resultado, creación de la interpretación, se determina ante todo por la personalidad del artista.

Un intérprete se distingue de otro por la dimensión de su personalidad: mundividencia, grado de desarrollo intelectual, experiencia de la vida emocional, pertenencia a determinado tipo artístico, cualidades psíquicas, nivel de cultura general y musical, gusto estético, herramientas profesionales, etcétera.

Algunos de esos parámetros no son inamovibles durante toda la vida del artista, lo que se demuestra en el famoso hecho del cambio del estilo interpretativo de la juventud a la madurez. Si sumamos a esto que cada individuo es el producto de determinado medio social y época, la diversidad de la personalidad resulta ser verdaderamente infinita, produciendo una variada multitud de interpretaciones, la cual proviene de la misma naturaleza de la notación.

Prácticamente cualquier parámetro de la notación, de los símbolos de la escritura musical hasta la terminología verbal, se descifra dentro de los límites de determinada zona de los significados, es decir, el sonido (en los instrumentos de la estructura no temperada o en la música vocal), que puede producirse más alto en su afinación de una nota escrita, o más bajo; la duración del sonido puede sostenerse más de lo que indica una partitura, o tal vez menos. El grado de la medida de los matices dinámicos, agógicos, modos de articulación, agudeza y brillantez de los acentos, hace que al interpretarse, el ejecutante haga su propia selección. Por otra parte, el valor de lo que aporta el artista a la interpretación de la obra, es distinto. Esto depende del talento y esplendor de la individualidad, del nivel de su maestría.

Una interpretación puede ser de escaso valor estético debido a una mediocridad auspiciada por un ejecutante, o debido a que se imita la ejecución de otro o varios intérpretes, uniendo eclécticamente diversos ejemplos.

Unas interpretaciones recrean las ideas tradicionales sobre la obra artística, repitiendo lo que ya fue realizado antes. Este tipo de interpretaciones pueden distinguirse por su perfección y excelencia; en consecuencia lograr un gran impacto en el público; pero quedan de algún modo limitadas por no romper la costumbre y tradición. A veces este tipo de interpretaciones se nombran académicas o profesionales.

Otras interpretaciones rebasan los límites acostumbrados, cristalizando un nuevo punto de vista sobre la idea de la obra, abriendo nuevos términos y horizontes. La renovación constante garantiza a la obra artística la prolongación de su existencia a través de la historia.

La interpretación verdaderamente valiosa siempre tiene un sello de la individualidad del intérprete, se distingue por la integridad del pensamiento y perfección de su

realización técnica; además está al unísono con la época y sus ideales estéticos; y al mismo tiempo se destaca por la sensación de su novedad.

El tipo de análisis y observaciones de los ejemplos musicales de los cinco diferentes estilos artísticos seleccionados para este trabajo, se fundamenta en el hecho histórico que el desarrollo de la civilización logró concretar el modo de codificar la música por escrito apenas desde hace cinco siglos, lo que representa realmente un periodo muy corto a lo largo de la historia de la humanidad. Pero el fruto que ha dado este descubrimiento, verdaderamente es muy difícil de sobreestimar.

Este sistema de notación resultó muy sencillo para entender y utilizar, pero es interminable satisfacer las necesidades de fijar por escrito las expresiones sonoras, emocionales e intelectuales. Desde el momento cuando se estableció definitivamente la utilización regular del concepto del compás como espacio del tiempo, inicia el proceso de expansión del profesionalismo en la música. La música se libera de su obligatorio fin práctico y en primer plano se presentan sus funciones estéticas y cognoscitivas, capacidad de reflejar el mundo interior del ser humano y el mundo circundante. Desde entonces y hasta ahora, o se puede observar cómo sigue el crecimiento en enorme progresión de la producción de las obras musicales y la cantidad de gente que refleja su mundo emocional e intelectual por medio de la música.



## II. El Barroco

Las observaciones sobre las cuestiones metrorrítmicas en las obras musicales, se iniciarán desde el periodo de la mitad del siglo XVI hasta la mitad del siglo XVIII.

El estilo artístico que encabezaba esa época histórica fue el Barroco, que se desarrollaba irregularmente y en forma asincrónica, con desigualdad, ya que no todos lo aceptaban. No había una estabilidad en los países europeos sobre el desarrollo de este movimiento.

El Barroco abarcó todos los tipos de manifestación del arte. Es un estilo muy dinámico afectado, patético. Se caracteriza por su teatralidad, prestidigitación o ilusionismo; colisión entre lo imaginario, fantástico y la realidad. Se distingue también por su pasión por la antítesis, y la hipérbole, complicado carácter metafórico, asombrosa erudición, exotismo, lo inaudito, extraordinario y sensacionalismo. El Barroco admite el entrevero de los motivos de la mitología griega con la simbología cristiana; cultivaba la alegoría emblemática, así como aspiraba a la conjunción de diversos tipos de arte.

El Barroco se caracteriza por su contradictoria percepción interna y representación de la realidad, por su capacidad de combinar lo que en esencia no se puede unir: la convencionalidad y concreción naturalista; la cándida simplicidad y la complejidad. Asimismo, creaba la intensidad sensitiva e intelectual, dirigida a la armonización del mundo buscando su propio modelo del universo, fundado en la unidad de los conocimientos científicos y artísticos.

En la antología extranjera el término *barroco* se introduce a finales del siglo XIX por los historiadores suizos del arte Jacob Burckhardt<sup>1</sup> y Heinrich Wölfflin.<sup>2</sup>

El término *barroco musical* comprende todo el periodo del desarrollo de la cultura musical en los países europeos correspondientes, así como también en la arquitectura y las artes plásticas. Sin embargo, algunos investigadores testimonian las partes débiles del concepto *barroco musical*, argumentando que en dicha época se juntan diferentes, y a veces, contradictorios fenómenos musicales –desde los madrigalistas, a finales de los siglos XVI y XVII, hasta las obras de Händel y Bach. También se argumenta que en el arte musical de los países europeos de este período, el estilo Barroco manifestaba una conjunción con el estilo del Clasicismo. Esto se debe a que la creatividad de los grandes compositores del barroco, Händel y Bach, rebasaba los límites del estilo de la época en que vivieron.

En el estilo del barroco musical, como momentos primordiales, se definen determinado tipo de imágenes, carácter de la expresividad musical, grandeza, esplendor, ornamentación, exteriorización de los fuertes afectos o emociones, etcétera.

Entre los cambios novedosos muy importantes de este periodo histórico, resalta la intensidad del desarrollo de la vida musical pública. Sus focos o epicentros se establecen como permanentes instituciones culturales musicales de carácter abierto: teatros de ópera, sociedades filarmónicas, salas de conciertos. En esta época, los instrumentos de cuerda (violín, violonchelo, etc.) adquieren sus formas modernas; se construye el primer piano (1709), evoluciona la impresión musical, se amplía la

<sup>1</sup> Jacob Burckhardt (Basilea 25 de mayo de 1818-Basilea 8 de agosto de 1897) fue un historiador suizo de arte y cultura. Criticó a la llamada cultura industrial y fue contrario a las tendencias idealistas e historicistas en boga en el mundo académico durante su época, en contraposición a las cuales elaboró una teorización historiográfica a la cual llamó *Kulturgeschichte* («Historia de la cultura», aunque el término *Kultur* en alemán y en el contexto de la época indica principalmente la «civilización»).

<sup>2</sup> Heinrich Wölfflin (21 de junio de 1864-19 de julio de 1945) fue un famoso crítico del arte suizo, considerado como uno de los mejores historiadores de arte de toda Europa. Definió la historia del arte como una historia independiente del contexto social, económico o religioso a través del Renacimiento (siglo XVI) y el Barroco (siglo XVII). Analizó las diferencias de estos dos estilos insistiendo en que a finales del siglo XVII se produjo un cambio semejante pero de sentido inverso, una “vuelta atrás”.

educación musical, con la aparición de los conservatorios en Italia. De las ciencias musicales destaca la crítica, donde uno de sus máximos representantes es Johann Mattheson,<sup>3</sup> asimismo, se manifiesta el proceso de transición gradual de los antiguos géneros, estilos y formas musicales a los nuevos, los cuales conservan su importante lugar en la actualidad y también la tendencia a las síntesis de las artes, ópera, oratorio, cantata. Otra tendencia del Barroco es la liberación de la unión con la palabra, desarrollo de géneros instrumentales, conciertos orquestales y con solistas, ensambles de cámara, sonatas; desarrollo de la música para órgano y clavecín. El nuevo aspecto encuentra la suite, la cual une formas de danzas de época.

John Bull. *Galliarida*

TEMA I

*Andante espressivo*

La época del Barroco reflexionaba mucho sobre la naturaleza del movimiento, sobre sus principios; y la mirada del ser humano fue dirigida particularmente hacia el cielo, esforzándose a entender la vida de los planetas y las estrellas.

En la frontera de los siglos XVII y XVIII, Isaac Newton estableció las bases de la mecánica clásica,<sup>4</sup> código de ley<sup>e</sup> del movimiento del universo. Su filosofía y matemática ordenaron en un sistema todos los logros progresivos de sus antecesores:

<sup>3</sup> Johann Mattheson (28 de septiembre de 1681-17 de abril de 1764) fue un compositor, escritor, lexicógrafo, diplomático y teórico musical alemán. En 1715 fue nombrado director de música de la catedral de Hamburgo, puesto en el que permanece hasta 1728, cuando debe abandonarlo afectado por su sordera. Desde entonces, se consagró a escribir obras eruditas relativas a la música.

<sup>4</sup> La mecánica clásica es una formulación de la mecánica para describir el movimiento de sistemas de partículas físicas de sistemas macroscópicos y a velocidades pequeñas comparadas con la velocidad de la luz.

Nicolás Copérnico<sup>5</sup> y Johannes Kepler.<sup>6</sup> Desde entonces se pudo calcular la velocidad y la trayectoria del movimiento de cualquier cuerpo y saber su lugar de deposición en cualquier instante del tiempo. El movimiento de las más pequeñas partículas del universo se hizo parte del movimiento global; la punta lógica en el infinito espacio cósmico.

El contemporáneo de esas reflexiones y descubrimientos científicos, Johan Sebastian Bach, también representaba el movimiento como una unidad corriente infinita, en la que se puede observar detalladamente cada una de sus fases sin interrumpir la integridad del mismo proceso móvil, sin invadir el *perpetuum mobile* de la naturaleza.

Como lo mostró en la mitad del siglo XX el historiador de filosofía inglés Robin George Collingwood,<sup>7</sup> la humanidad, al resolver los problemas importantes, siempre está pensando y funcionando como un organismo único, indivisible. Inconscientemente, no todos reflexionan sobre la resolución del mismo problema aun sin conocer su formulación. Esas ideas coinciden con las representaciones psicológicas de Carl Gustav Jung,<sup>8</sup> sobre la existencia del intelecto colectivo y la inconsciencia colectiva.

Este interés general por la naturaleza del movimiento pone delante un género en la música que representa un modo musical de la comprensión de la idea del movimiento. Esta forma se llama suite. Es muy conocido que la historia de la formación de este género musical inicia desde la música predestinada para acompañamiento musical de bailes; para comodidad de los bailarines, las danzas rápidas se alternaban con las lentas; así se formó la suite en sus comienzos. Su primordial característica es la diferencia de los caracteres del movimiento de cada parte. Sin embargo, a lo largo del proceso en que los bailes antiguos salían de moda, la música de la suite no fue olvidada; comenzaron a escucharse obras musicales de cámara, y esto continúa durante dos siglos.

<sup>5</sup> Nicolás Copérnico (Toruń, Prusia, Polonia, 19 de febrero de 1473-Frombork, Prusia, Polonia, 24 de mayo de 1543). Astrónomo que estudió la primera teoría heliocéntrica del Sistema Solar.

<sup>6</sup> Johannes Kepler (Weil der Stadt, Alemania, 27 de diciembre de 1571-Ratisbona, Alemania, 15 de noviembre de 1630). Figura clave en la revolución científica, astrónomo y matemático alemán; fundamentalmente conocido por sus leyes sobre el movimiento de los planetas sobre su órbita alrededor del Sol.

<sup>7</sup> Robin George Collingwood (Cartmel Fell, Lancashire, 22 de febrero de 1889-Coniston, Cumbria, 9 de enero de 1943). Filósofo e historiador británico, entendía la historia como la "recolección" del "pensamiento" de un personaje histórico; consideraba si dos personas diferentes podían tener el mismo pensamiento y no sólo el mismo contenido, concluyendo que "no hay una teoría sostenible de la identidad personal" ("there is no tenable theory of personal identity") que permitiera tal doctrina.

<sup>8</sup> Carl Gustav Jung (26 de julio de 1875, Kesswil, cantón de Turgovia, Suiza-6 de junio de 1961, Küsnacht, cantón de Zúrich, id.). Médico psiquiatra, psicólogo y ensayista suizo, figura clave en la etapa inicial del psicoanálisis; posteriormente, fundador de la escuela de psicología analítica, también llamada psicología de los complejos y psicología profunda.

J. S. Bach. *Sarabanda, partita en mi menor*

Andante sostenuto (♩ = 50)

mf *p cresc. poco a poco* *p*

Entonces, ¿porqué no se apagó el interés del público por la música de los bailes, los cuales ya estaban de moda desde hace mucho tiempo? Puede ser que este interés de los contemporáneos por las *suites* se determinara, precisamente, por las ideas del movimiento involucrados en esta forma musical.

En la música, el movimiento existe abstractamente y en diversas formas, de ellas la más importante es el rítmico, por consecuencia, de su interminable movilidad. La música permite realizar y contemplar los diferentes tipos de movimiento convirtiéndose de este modo, en un método de la comprensión meditativa. La música permite penetrar de manera intuitiva dentro del movimiento, observarlo desde ahí, en general y detalladamente.

Las *suites* de Bach son el resumen del proceso de este género musical. Bach cristalizó la idea del movimiento con la máxima perfección; rebasó a sus antecesores separando el movimiento de la suite de su principio de género (como música para acompañar una danza), tratándola como la comparación de diversos tipos del movimiento en puro contexto espiritual. La grandeza de Bach se manifiesta en ser capaz de descubrir profundamente, desarrollar y comparar la idea del movimiento de los objetos más distintos: desde los objetos musicales por naturaleza (ritmo, melodía, armonía, polifonía) por medio de la intuición (movimiento de las imágenes, pensamientos, emociones, sentidos), hasta los totalmente abstractos, examinados por físicos y matemáticos. Todos esos enlaces, de los cuales está llena la suite, provocan la resonancia en la inconsciencia del intérprete y el público, creando en la mente de cada individuo asociaciones o programas propios, los cuales reflejan sus problemas mentales y emocionales.

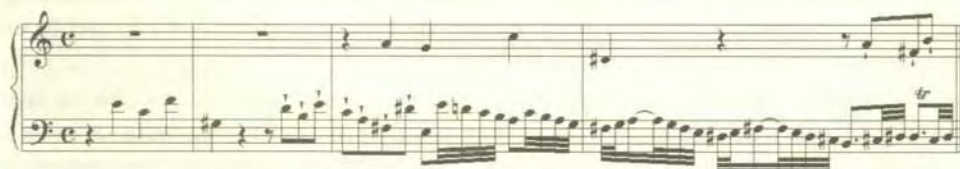
El ser humano obtiene la posibilidad de contemplar sus problemas sin estar sumergido en ellos. Como resultado de esta tranquila contemplación distanciada del problema, puede ver su resolución. Eso explica el hecho de que la música superiormente organizada permite resolver problemas no relacionados de manera directa con ella (la música). Esta tesis se funda en que todavía, sobre todo en la época del Barroco, los campos emocionales eran controlados, en su mayor parte, por medio de la autoridad eclesiástica. Al mismo tiempo, la fuerte influencia de la música instrumental entra en el proceso de liberación y emancipación rítmica, reflejado en la diversidad del uso de diferentes figuras rítmicas.

J. Ph. Rameau. *Giga en Rondó*

Alle gretto piacevole



J. S. Bach. Fuga XX en *la menor* a tres voces, KBT, vol. II



J. S. Bach. Aria 35 de la *Pasión según Mateo*

Tenore

Viola da gamba \*  
Continuo  
Organo

Ge - duld Ge - duld!

*p* *f*

En otros géneros instrumentales de la música barroca se da un refinamiento rítmico, enriquecimiento ornamental, aparición de los ritmos de canciones y danzas folclóricas.

J. B. Lully. *Dulce Aria*

Largo

*p*

*cresc.* *dim.*

*cresc.*

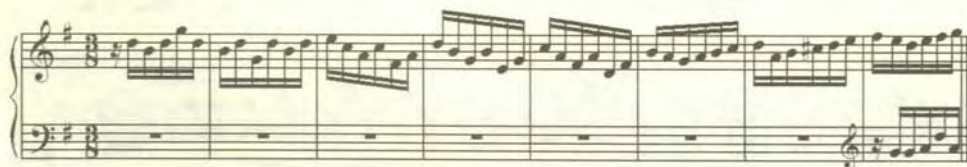
L. C. Daquin. *L'Hirondelle*. Rondeau

Allegro vivace



La forma barroca más refinada, intelectual, cargada de acontecimientos, es la fuga, cumbre del arte polifónico. Los métodos del desarrollo del pensamiento musical principal, utilizan ampliamente recursos rítmicos como modo de transformación del mismo tema (ejemplo: *stretti*), nueva investidura rítmica.

La polifonía obliga al hombre a reflexionar sobre la naturaleza de los cambios, sobre las conexiones entre pasado y futuro, la dirección del desarrollo, etcétera.

J.S. Bach. Fuga XV, en *sol mayor*, KBT, vol. II

El enriquecimiento de los estados emocionales aparecidos y proyectados en obras musicales conduce a la creación de una etapa nueva de notación que es la terminología, la cual cumple la función de señalar al intérprete la velocidad de la ejecución de la obra, y que depende totalmente del carácter emocional de ésta.

El carácter de la música determinaba la velocidad del movimiento, el ritmo de la vitalidad por ejemplo: *allegro-presto* (alegre y rápido), sistema de las indicaciones interpretativas, por eso es necesario investigar qué sentido ponía cada compositor a cada término.

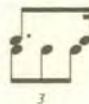
El entendimiento del código de la notación en la música exige el estudio de las tradiciones y particularidades de la escritura musical en cada época. Así es el famoso caso del periodo Barroco y la interpretación de las figuras rítmicas.

J. S. Bach. Sinfonía de la *partita* II en *do menor*

Grave. Adagio

Este dibujo rítmico (específicamente en el tiempo lento), según la manera tradicional barroca, se ejecutaba en forma más aguda: las corcheas se alargaban y las semicorcheas se acortaban para no aflojar el impulso energético.

Algunos intérpretes siguen esta tradición, otros la ignoran; pero en las figuras donde se juntan dos diferentes dibujos puntuados es obligatorio hacer caso a la lectura tradicional de la época barroca. Estamos hablando de figuras como:



En la música del siglo XVIII, y anterior, este dibujo se aplanaba o suavizaba según el trecillo; entonces no aparecía la polirritmia, pero ya en algunos tratados de Philippe Emmanuel Bach y Johann Joachim Kvantz<sup>9</sup> se comenta que esta combinación debe ser ejecutada según está escrita. A lo largo de los años esta combinación rítmica se

<sup>9</sup>Johann Joachim Kvantz (1697-1773), flautista y compositor alemán. En 1741 se convirtió en músico de cámara y en maestro de flauta de Federico el Grande, para quien escribió *Quantz*, más de 500 piezas, incluyendo sonatas para flauta y conciertos. También escribió un libro de texto para flauta, así como realizó mejoras técnicas al instrumento.

hizo histórica debido a su variada utilización por los compositores y la necesidad de tomar su decisión propia, por parte del intérprete en el momento de la ejecución, proyectando la elaboración de diferentes técnicas.

Para descifrar cualquier símbolo rítmico, siempre hay que investigar la imagen emocional codificada detrás de la escritura musical.

### III. El Clasicismo

Época y estilo son dos nociones correlacionadas. Cada estilo está unido inseparablemente con la atmósfera histórico-cultural. El Clasicismo se sitúa en el siglo XVIII y duró unos sesenta años. En esta época, la separación entre las clases sociales fue una característica importante, por ello, la música seguía siendo propia de la aristocracia y de la burguesía urbana. Aun así, el pueblo accede con más facilidad a la cultura. Los músicos eran considerados como criados que estaban al servicio de la corte y se veían obligados a complacer su gusto. La burguesía también realizaba manifestaciones culturales, pero de una manera más abierta y con finalidad lucrativa: las ofrecían a cambio de una entrada. Con el mecenazgo de la burguesía, los compositores disfrutaban de una mayor libertad a la hora de componer. La mayoría de las obras musicales clásicas pertenecían a la música pura, y eran realizadas para hacer disfrutar al público. El Clasicismo huye de cualquier artificiosidad, defendiendo la teoría de que la naturalidad da belleza a toda obra de arte, no como en el Barroco. Por ello, las obras clásicas son fáciles de escuchar.

El estilo clásico se caracteriza por el uso temático de los matices y del colorido orquestal; las melodías suelen tener una línea melódica fácil de seguir, con pocos ornamentos y una estructura muy clara basada en frases cortas perfectamente organizadas. El uso del ritmo tiende a ser regular y con pocas complicaciones, además de buscar siempre una estética de la simetría y transición de un ritmo a otro sin contraste. A esto tenemos que incluir la estructura periódica y el ritmo armónico como elemento decisivo en la definición de las grandes estructuras formales desarrolladas durante este periodo.

Importantes corrientes estilísticas aparecían, existían y desaparecían en la sucesión histórica. En cada uno de los estilos se manifestaron destacadamente los principios artístico-metafóricos comunes, recursos expresivos, métodos de creación. El Clasicismo es una corriente artística y literaria que va del siglo XVII hasta principios del XIX. Durante este periodo, dicho estilo pasó por varias etapas de desarrollo y evolución. Según el criterio de los teóricos de esta época, la belleza inherente del mundo objetivo, simetría, proporción, medida, armonía, etc., debía recrearse en el arte, en el aspecto perfectivo, seguido de los modelos de los griegos clásicos.

La estética del Clasicismo creada por las mismas personalidades artísticas tiene carácter normativo; esto se explica con el planteamiento como objetivo de comprender y hacer renacer los ideales estético-clásicos griegos. La normatividad del sistema del arte, en determinado modo, reflejaba las experiencias artísticas de la época. Contribuía al proceso de asimilación del arte profesional, pero reglamentando los procesos de creación artística; las normas limitaban la individualidad del creador y frenaban el proceso del desarrollo artístico. El Clasicismo demarcaba la realidad en esferas separadas, destinadas para su representación en conformidad con el género artístico: “altos, elevados, sublimes y otros géneros bajos”.

En primer lugar, en el sistema de las artes, estaban por delante la dramaturgia y el teatro. El momento importante de este periodo histórico fue la formación de varias academias: de ciencias, arquitectura, pintura, escultura, música, danza, etc. La transformación de los recursos artísticos en las reglas rigurosas ocurría en el marco de las actividades de las academias nombradas, donde dichas reglas fueron plasmadas en múltiples tratados (el más famoso fue el arte poético de Nicolás Boileau.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Nicolás Boileau-Despréaux (París, 1 de noviembre de 1636-París, 13 de marzo de 1711). Comúnmente llamado Boileau, fue un poeta y crítico francés. Boileau es el principal teórico de la poesía francesa del siglo XVII. Representa la estética clásica y fue apodado Legislador del Parnaso. Fue uno de los principales cabecillas del clan de los Antiguos en la famosa disputa entre los Antiguos y los Modernos, polémica literaria y artística que sacudió a la academia francesa a finales del siglo XVII y que oponía dos corrientes antagonistas en cuanto a modo de ver la cultura.

En la música no existió un clasicismo original, ya que no había quedado escrito algún ejemplo musical de la época griega o romana. No representaba un fenómeno aislado o cerrado; estaba relacionado con corrientes estilísticas anteriores y posteriores del arte. Sus cualidades inherentes son de la claridad armónica del pensamiento, equilibrio de lo sensitivo e intelectual, lo cual se reúne con la amplitud y riqueza de la concepción del universo.

Regresando al objetivo principal, que es el ritmo, se verá enseguida la problemática metro-rítmica de esta época.

El Clasicismo en la música se distingue de las artes afines. El contenido de las obras musicales guarda estrecha relación con el mundo de los sentimientos humanos, los cuales no se dejan influenciar por el severo control de la razón. Los compositores de esta época crearon un sistema lógico y bien proporcionado de las reglas estructurales de las obras musicales; formaron un nuevo método dialéctico del pensamiento musical: el sinfonismo, llegando al apogeo en la obra de Beethoven. La plenitud del Clasicismo musical comienza en la segunda mitad del siglo XVIII en Viena. En aquel tiempo, Austria fue un gran imperio; el carácter multinacional del país dejó huella en la cultura artística. La expresión máxima del Clasicismo musical fue la creatividad de Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven; quienes trabajaron en Viena y constituyeron la corriente en la cultura musical, llamando a este movimiento la Escuela de Viena. En las obras de estos compositores se materializa el género de sinfonía en su concepción contemporánea: "ciclo de cuatro partes"; llega a establecerse el tipo clásico de la forma de la gran sonata, así como del ensamble instrumental de cámara y se forja la forma de *allegro* de sonata.

La forma musical adquiere gran importancia; en este período se definen claramente las estructuras en las que se basa la música occidental casi hasta nuestros días: sonata, sinfonía y el concierto clásico.

En toda la música profesional europea, la textura de la polifonía compleja es sustituida por la homofonía armónica y terminantemente llega a formarse el sistema funcional de la armonía.

En el periodo del Clasicismo, en su máxima expresión, se manifiesta el factor métrico. La división del compás empieza a utilizarse en el siglo XV, pero en la música polifónica su presencia no siempre exige la marcación del tiempo fuerte. En el sistema métrico de compases, formado y fusionado en la música europea desde el siglo XVII, el metro interviene como la fuerza organizadora y reguladora, representando la alternancia uniforme de las equivalencias de los espacios del tiempo y la estricta sucesión de los tiempos del compás.

El dibujo rítmico, combinado por las diferentes duraciones y colocados sobre la red de coordenadas temporales, se entona con cierta libertad, transmitiendo al sonido musical el suspiro del aliento vital, el *tonus* energético necesario y expresividad natural.

El ritmo, como principio dinámico, se opone al metro como portador de las tendencias estáticas en la música. La pulsación de la obra musical en el acto artístico tiende a la regulación métrica, pero al mismo tiempo, su digresión; y es cuando se comienza a hablar de la elasticidad de la energía rítmica, que la pulsación rítmica, guardando su equilibrio, sigue siendo libre, elástica y viva, con lo que se comienza a buscar palabras para expresar la sensación de dicha elasticidad y libertad.

Las categorías *métrica, libertad rítmica y tiempo*, en la organización tempo-rítmica del acto artístico, están unidas y son inseparables; pero para aclarar el funcionamiento de esta organización, vamos a acercarnos a la problemática de cada una de estas tres categorías. Comencemos con los problemas de la métrica, luego con las cuestiones de la libertad rítmica y las características del lado temporal de la ejecución (velocidad, energía, tiempo musical, recordando que es diferente al tiempo filosófico y el tiempo cronométrico de un reloj).

La estructura del compás, base de la música profesional europea, funciona según determinadas normas, las cuales, deberían tomar en cuenta los intérpretes. Las unidades métricas, en el marco de un compás, forman una jerarquía. Es necesario desarrollar la capacidad de distinción, sentir y revelar la organización métrica de la música en la ejecución artística. En la música del Clasicismo, el factor métrico se manifiesta en su máxima expresión. En el primer nivel de la organización métrica están los tiempos fuertes y débiles del compás (son también llamados pesados y ligeros, acentuados y átonos, mayores y menores, buenos y malos; en italiano: *buone note* y *cattive note*, etc.). Para efecto de este texto, se usará el más tradicional: tiempos fuertes y débiles; aunque el tiempo fuerte no es obligatoriamente más acentuado. La acentuación dinámica es solamente uno de los modos de destacar el tiempo fuerte; otro modo, incluso más popular, es la ejecución del tiempo fuerte por medio de alguna prolongación o alargamiento. Es importante señalar que la comprensión de los tiempos fuertes y débiles no se restringe a la pertenencia de los tiempos del compás. En general, cada tiempo de compás puede ser dividido a su vez en fases estables e inestables (gráfico Haydn pag. 65); así, en la época del Clasicismo se prescribía marcar, por medio de una pequeña prolongación, la primera nota del grupo, cuando se trataba del continuo movimiento de treceillos o dieciseisavos. De tal modo que se usarán los símbolos de la brevedad y duración de la sílaba, apropiados de la poética. En la estrofa poética, la sílaba acentuada es más prolongada.

L. V. Beethoven. *Sonata op. 2, núm.1. I parte*

Allegro (♩=112)

*p* *p* *sf*

*mf* *ff* *p*

Hoy, la práctica artística moderna está buscando la igualdad interpretativa de las agrupaciones rítmicas de misma duración y altura en el discurso musical, olvidando las normas de ejecución preponderantes de aquella época.

J. Haydn. *Sonata en Do sostenido menor. II parte*

**Scherzando.**  
Allegro con brio.

*p* *p* *f*

*P*

Con frecuencia se puede escuchar cómo ambas corcheas se ejecutan de igual manera, suenan igual; cuando la segunda, en relación con la primera, es átona. Colocando en el texto musical el sistema de coordenadas métricas, el compositor, por medio de su dibujo rítmico, pone en evidencia la distinta ponderabilidad de los tiempos de compás. La red métrica tiene función de un cierto esquema, con el cual se correlaciona, en el fondo del que se realiza el dibujo rítmico. Esto se observa con claridad en los ejemplos de la música de danza. El ritmo-fórmula de una u otra danza puede no estar marcado en la notación, pero su específica pronunciación rítmica propone, además de la acentuación, una nueva distribución de las duraciones reales de los tiempos de compás. Así, los ritmos de polonesa, mazurca, polka o vals tienen sus características rítmicas específicas. Esa red rítmica se trasluce a través de los dibujos rítmicos afinigranados, para organizar y hacer posible su propia existencia.

El poder de la danza sobre los músicos del pasado fue enorme. Podemos decir que casi toda la música de aquellos tiempos fue la danza velada. Esa fue la época del dominio de la medida ternaria  $3/4$ ,  $3/8$ ,  $6/8$ . La danza muy popular en los siglos XVII y XVIII fue el minueto y existían: “Minueto del Rey”, “Minueto de la Reina”, “Minueto de la Corte”, etc. Sus movimientos dancísticos fueron tan complicados (inclinaciones, reverencias, los pasos pequeños) que pasaban los años antes de que un aristócrata se atreviera a bailar el minueto en la corte. Saber bailar minueto fue considerado como la condición indispensable en el proceso educativo de los niños de la nobleza. Desde que era niño, W. A. Mozart aprendió a bailarlo en forma excepcional. Su primera colección de piezas para clavecín, escrita a la edad de ocho años, está compuesta básicamente por minuetos. La fórmula rítmica básica y su velocidad reflejan los movimientos corporales de esta danza. Los minuetos han sido escritos por casi todos los compositores de música instrumental (desde los antiguos hasta los contemporáneos). En el capítulo anterior se comentó sobre la evolución de las formas musicales relacionadas a la danza. Conservando sus características constructivas tempo-rítmicas, se convierten en las obras destinadas para oírlas y no para acompañar a los bailes. En los siglos XVII y XVIII, la forma exclusivamente musical del minueto fue ampliamente presentada en la obra de los grandes clavecinistas (Rameau, Couperin, etc.). Como parte obligatoria, fue incluida en la forma de suite instrumental (Bach, Händel). En la época del Clasicismo, el minueto logró formar una parte permanente del ciclo sonata-sinfónico. Fue Joseph Haydn quien por primera vez incluyó este género musical tan popular en la vida cotidiana como parte constructiva en sus sinfonías. Los minuetos de Haydn son de carácter vivo, animoso, vigoroso y se acercan al carácter de las danzas campesinas.

A pesar de que los minuetos bailables fueron suaves, ligeros y bastante lentos, la música de los minuetos instrumentales es moderadamente rápida. Poco a poco resulta el proceso de profundización del contenido expresivo-emocional de la forma

de minueto. En particular, la perfección artística del este género se percibe en la obra de Haydn, Mozart y Beethoven. Mozart escribía los minuets nobles, tiernos, con entonaciones líricas, hasta sentimentales.

Actualmente, el minueto como baile ya pasó de moda, pero su forma en la música sigue siendo explotada.

W. A. Mozart. *Sonata en sol mayor*. KV283. I parte



La vital correlación con su máxima concentración entre la red métrica y el dibujo rítmico, hace muy evidente el fenómeno de la síncopa. Según múltiples determinaciones, lo esencial de la síncopa consiste en el desplazamiento del tiempo fuerte al tiempo débil. Muy parecidas determinaciones podemos encontrar en la literatura, o algo como el paso del momento métrico de apoyo al momento métrico sin apoyo, etcétera.

Pero las síncopas en realidad no representan un evento retardado del tiempo fuerte. El tiempo fuerte no se traslada a ninguna parte del compás, ni atrás ni adelante, sino permanece en su lugar; además, la síncopa, esta disonancia métrica, consiste en la acentuación del tiempo débil del compás (por lo común resulta que aparece el sonido de la duración más ponderable), se comprende como tal, en correlación con el tiempo fuerte del compás. En la ejecución es importante sentir este carácter específico de la síncopa y su tensión energética, por ser el momento de cierta inestabilidad sonora rítmica, la cual tiende a resolverse en un tiempo métrico estable; y al mismo tiempo, no hay que perder la sensación del tiempo fuerte. El ritmo es visible, el metro es abstracto e invisible, existe solamente en la mente del intérprete.

L. V. Beethoven. *Sonata núm. 16. Op.31, núm.1. I parte*

**Allegro vivace**

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata No. 16, Op. 31, No. 1. The tempo is marked "Allegro vivace". The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piece with a forte (*f*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and rests.

El siguiente nivel de la organización métrica se presenta en correlación entre los compases mismos. La obra musical de la época del Clasicismo, por lo general, se conforma por el principio de la alternación de los compases, sedicentes, “pesados y ligeros”.

Los compases se alternan, según su relativo nivel de volumen; el compás pesado, sensiblemente es más intenso. Su pulsación del tiempo es más concentrada, su tiempo un poco extenso o un tanto comprimido. En el compás ligero, la jerarquía de los tiempos está un poco apagada, suavizada; este compás se precipita, es más vivo, más móvil o, al contrario, más tranquilo, sencillo y respira fácil. Si no se prestara atención a este factor, podría aparecer en la interpretación la acentuación ilógica, los matices forzados, artificiales, el fraseo desproporcionado y otras incongruencias entonacionales. Pero la regularidad de la respiración métrica, no se muestra únicamente en la alternación de los compases de diferente significado. Los compases se agrupan creando uniones de orden superior. Muy típico ejemplo en este sentido es la unión clásica de cuatro compases: de los inicios de cada compás se compone la fórmula métrica con su distribución de los tiempos fuertes y débiles según el esquema del compás normal de 4/4. Esos cuadrados pueden alternarse con uniones de dos compases y ampliarse hasta seis compases. Son posibles agrupaciones de ocho, dieciséis compases, paralelamente a esto, de tres, cinco y más. Hay que recordar las famosas indicaciones de Beethoven en el Scherzo de la novena sinfonía: *ritmo di quattro battute*, *ritmo di tre battute* (ritmo de cuatro y de tres compases).

En todos los niveles de la organización métrica, las correlaciones de los tiempos dentro de un compás o de los compases contiguos, unión en los compases del orden superior, la pulsación viva de la música, su estructura sintáctica (motivos, fraseos) colocada sobre la red métrica, o se encajan naturalmente con ella descubriendo, marcando la pulsación métrica, o pone a la sombra, tapando, cubriéndola, entrando con ella en contradicción. Entonces el dibujo rítmico se opone a la estructura métrica del compás o del grupo de los compases. El intérprete artista debe entender y transmitir, en su actuación, la dialéctica de las relaciones entre la estructura del compás y los procesos del fraseo. En la ejecución artística, siempre tiene lugar una lucha de dos tendencias: metro-constructiva y metro-destructiva. Este tipo de conflicto da vitalidad al ritmo artístico. Para no originar la deformación en la interpretación, para evitar una ejecución demasiado métrica, o al contrario, excesivamente libre en el sentido rítmico, la proporción de dos tendencias debe someterse a la regla muy bien conocida entre los músicos. Es la ley de conservación del tiempo: la desviación de la regularidad métrica se recompensa y se equilibra en el modo que después de la aceleración sigue la dilatación, y viceversa.

Con la pulsación métrica, la problemática de la acentuación está relacionada inseparablemente. El uso de los acentos siempre persigue una determinada meta artística, es un fuerte medio expresivo. El sentido de los acentos puede ser infinito en su variedad y poder determinarlo por completo es poco probable.

Como ya se mencionó, los procesos rítmicos de la música europea durante los últimos cuatro siglos transcurren en la base de la organización métrica-compás; los acentos se pueden caracterizar también en su relación con la red métrica.

Es costumbre distinguir los acentos métricos (regulares, gramáticos) por medio de los cuales marcamos los tiempos fuertes o relativamente fuertes del compás; y acentos rítmicos, los cuales se llaman también irregulares, semánticos, declamatorios, característicos, patéticos, poéticos, y a veces, hasta estéticos. Los acentos rítmicos siempre están marcados en las partituras y pueden caer sobre cualquier tiempo del compás, incluyendo el tiempo fuerte, para reforzar el acento métrico. Por lo general, los acentos métricos quedan no señalados en el texto musical, ya que su colocación se determina por la misma estructura del compás y siempre es estable. En la época del Clasicismo, el problema de la acentuación adquiere una actualidad particular: se formulan reglas de acentuación. La necesidad absoluta del acento métrico no se suspende, pero los acentos rítmicos empiezan a tener un papel muy importante. Crece la cantidad de sus signos convencionales, verbales y gráficos.

Según su modo de realización, se distinguen los acentos dinámicos y agógicos. Los acentos dinámicos destacan el sonido por medio del aumento del volumen; los

acentos agógicos distinguen el sonido por el camino de alguna prolongación de su duración o una diminuta retención de su entrada, es decir, tiene lugar el momento de una curvatura temporal o desviación del tiempo.

Se catalogarán en breve los significados de algunos símbolos de la acentuación:

*Sf* (*sforzato*) o *fz* (*forzato*) no representa la determinada dosis dinámica, sino tiene sentido relativo. El grado de volumen se establece dependiendo del nivel dinámico general del contexto musical. En otras palabras, *sf* propone la aumentación del volumen en uno o máximo dos grados de la escala dinámica. Por ejemplo: en el nivel general *p* (piano) la señal *sf* se realiza en el matiz *mp* (*mezzo piano*), en el nivel *mf* (*mezzo forte*) se lee como *f* (*forte*), etc. Es muy importante no olvidar este señalamiento, porque muy a menudo se pueden escuchar interpretaciones de la música del Clasicismo (en primer lugar la música de Beethoven) llena de acentos fuertes desproporcionados.

*Sf* puede intervenir como acento dinámico y al mismo tiempo agógico –o solamente agógico–. Es recomendable, según las autoridades pedagógicas, como A. Rubinstein,<sup>2</sup> que en la ejecución de este tipo de acentuación, se realicen ambas cosas; y aumentar un poco de volumen y matizar por medio de la micro dilación del sonido.

*Rf* (*rinforzato*) –tiene igual al *Sf*, su significado relativo. Es un acento más suave, más ligero, más débil.

L. V. Beethoven. *Sonata op. 13. I parte*

Grave

<sup>2</sup> Anton Gregorovich Rubinstein (1829-1894) pianista, compositor, director de orquesta, pedagogo y gran promotor de la música. Fundador y primer rector del Conservatorio de San Petersburgo.

La señal > *pajarito* aparece por lo general en su lugar normal, marcando los apoyos métricos, tiempos fuertes del compás, inicios de los compases fuertes, etcétera.

Hay que dividir las señales gráficas > y ^. El sonido marcado ^ se subraya por medio del factor temporal (un poco se prolonga o demora con dilación).

El símbolo *fp* apenas entraba en uso en la época del Clasicismo, por ejemplo: Mozart no usaba las señales > y ^, ya que eran poco comunes en su época. Su *fp* es análogo a *Sf*. El signo *fp* tiene significado absoluto, no relativo. Esta indicación en relación con un sonido o acorde en su plenitud, puede realizarse en aquellos instrumentos donde el intérprete administra el sonido en toda su extensión (violín, voz humana, alientos, etcétera).

Para concluir el asunto de los acentos, se examinó un fragmento de la segunda parte de la *Sonata núm. 4* de Beethoven, donde ellos están delicadamente diferenciados. El compositor subraya con *Rf* la primera ascensión de la melódica hasta Sol<sup>6</sup>, la segunda con signo *Sf*, y el tercer punto de esta frase se marca con el símbolo *fp*, donde *f* tiene significado absoluto. Entonces, los puntos de apoyo melódicos forman un acrecentamiento gradual, lo que expresa con toda claridad, elección y orden de aparición de los acentos.

Entender el significado de los signos de acentuación significa profundizar el entendimiento de lo esencial en la música. Otros conceptos importantes para lograr la libertad rítmica-interpretativa son la agógica y el rubato.

Hugo Riemann<sup>3</sup> pone en uso de los músicos el término *agógica*. Este concepto pudo formarse solamente en condiciones de la organización compás-métrica del ritmo. Es un término que refleja desviaciones de la regularidad rítmica, a veces inconscientes para el intérprete y el público, sobre finísimos desplazamientos de los tiempos, los cuales penetran todo el tejido musical y sin los cuales la música simplemente no podría existir.

Durante las prácticas musicales se hace notar que las desviaciones agógicas del valor nominal de la nota están muy lejos de ser mínimas. Esas transformaciones pueden ser bastante significativas, sobrepasando o reduciendo ese valor, pero se perciben

<sup>3</sup> Hugo Riemann (Leipzig, 18 de julio de 1849–10 de julio de 1919) fue un musicólogo y pedagogo alemán. Adicionalmente, en su trabajo como profesor y compositor de piezas pedagógicas, Riemann tuvo una reputación mundial como escritor de temas musicales. Entre sus obras más conocidas se incluyen *Musiklexikon*, un diccionario completo de música y músicos, el *Handbuch der Harmonielehre*, un trabajo que estudia la armonía, y el *Lehrbuch des Contrapunkts*, un trabajo similar en el contrapunto.

como pequeños, insignificantes, casi imperceptibles. Ese efecto se puede explicar diciendo que las desviaciones agógicas tienen lugar en determinada situación textual y el mismo contexto las justifica. Por otra parte, durante el proceso de audición bajo la influencia de las constantemente efectuadas dilataciones y compresiones agógicas, la idea del oyente sobre las coordenadas métricas se cambia todo el tiempo; y este hecho enmascara, incluso, desviaciones considerables en la consciencia del oyente. Estas vibraciones tempo-rítmicas son tan orgánicas y naturales y al mismo tiempo tan estrechamente unidas con el contenido musical y entonación individual, que no obtienen su especial designación de notación (en el texto musical). A excepción de los acentos agógicos (^ y *Sf*) puestos por el compositor arriba de un sonido o acorde. I. Braudo<sup>4</sup> determina la agógica como “una de las principales fuerzas del arte musical”.

Establecer las reglas para el uso de los matices agógicos es imposible. El lugar y tamaño de las desviaciones agógicas, en su grado de intensidad, se determina por el estilo de la obra, su contenido emocional y su pertenencia al género musical. Pero existen algunas regularidades generales en el uso de los matices agógicos: en el final de las construcciones sintácticas, frases, períodos, grandes partes de la forma musical, frecuentemente se hace una pequeña ralentización o retardo.

–El tiempo fuerte tiene la peculiaridad de atraer la nota anacrútica o un grupo de notas, por lo que su ejecución puede ligeramente acelerarse.

–En los momentos importantes de entonación, para transmitir la intensidad del momento (por ejemplo cuando la melodía da paso ascendente en los intervalos grandes, de sexta, séptima, novena, etc.), se usa alguna ampliación expresando el esfuerzo para la superación del espacio interválico.

–Alteración del silencio (pausa). *Gráfico-fantasia en re menor* de Mozart. Donde los dieciseisavos se comprimen.

–Insignificante detención del movimiento melódico. Es apropiado en la combinación de dos voces cercanas, cuando una se mueve en el fondo de la otra; este efecto lo encontramos con frecuencia en la música polifónica.

–Algunas dilaciones (tardanzas, retrasos) antes de los momentos culminantes (clímax), elevan su ponderabilidad.

---

<sup>4</sup> Isaya Alexandrovich Braudo (1896-1970) organista, pianista, pedagogo, musicólogo. Profesor del Conservatorio de San Petersburgo. Fundó la escuela organística y fue un reconocido investigador de la interpretación.

–Las duraciones cortas en cantilena se ejecutan un poco extensas; en resultado, las diferencias entre las duraciones cortas y largas, de alguna manera se suavizan.

–El acento agógico se utiliza ampliamente en los géneros de la música dancística. En estos géneros musicales, la acentuación agógica tiene la función de ser el índice más importante del ritmo-fórmula de la danza. Así es la disminución o abreviamiento del primer tiempo en el vals, el retraso del tercer tiempo en la mazurca, etcétera.

Todos estos casos citados de la utilización de los matices agógicos ayudan a aclarar las múltiples especificaciones del lenguaje musical. Sin embargo, existen infinidad de casos indoblegables a sistematizar; cuando el desparramamiento tempo-rítmico se dicta por la emoción instantánea del intérprete, y cada impulso e intención expresiva hacen vibrar la superficie métrica. Los matices agógicos de esa naturaleza comunican más agudas las transformaciones de los sentimientos y estados de ánimo. Estos matices, son estrictamente íntimos, de origen subjetivo y emocional del intérprete, los cuales se reflejan en la ejecución.

Ahora se verá el concepto de *rubato*. Frecuentemente el sentido de este término se trivializa y se entiende como el permiso para una interpretación de plena libertad rítmica y temporal. *Rubato* es un medio expresivo, el cual no se establecía como un concepto permanente a través del tiempo. El término *tempo-rubato* interviene en tres significados aparecidos en una sucesión histórica.

El conjunto de palabras *rubare* (robar), *il tempo* (robar el tiempo) e *il rubamento di tempo* (robo del tiempo), por primera vez fueron atestado y en el *Tratado del Cantante Italiano* Pier Francesco Tosi,<sup>5</sup> en 1723. La palabra italiana *tempo* (tiempo) tiene significado de la duración de la nota; y *tempo rubato* (tiempo robado) consiste en el proceso interpretativo artístico, cuando se acortaba la duración de unos sonidos en beneficio de otros; la duración general se conservaba. El *tempo rubato* de Tosi corresponde a su primera variedad, históricamente a su primer tipo; es cuando sobre el fondo del acompañamiento sonado uniformemente, el cantante o solista instrumentista interpretaba la melodía con desviaciones del dibujo rítmico (para lograr mayor expresividad). De esa manera obtuvo su mayor difusión en el siglo XVIII.

El arte del uso de este tipo de *tempo rubato* lo dominaban los Mozart (padre e hijo). En la obra de W. A. Mozart, con frecuencia aparece fijado por escrito este tipo de

<sup>5</sup>Pier Francesco Tosi (1654-1732) cantante italiano (*sopranino*), compositor y musicólogo.

rubato. Así, en la sonata K 332, (*Adagio*), el siguiente lugar, en la repetición, se expone en la manera de rubato.

W. A. Mozart. *Sonata KV332- II parte*

The image displays two systems of musical notation for the second part of Mozart's Sonata KV332. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows the beginning of a phrase with a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system continues the phrase, featuring dynamic markings of *sfp* (sforzando piano) in both staves, indicating a moment of increased intensity. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Eso es *tempo rubato* de primer género y no es la cadena de las síncopas. Las síncopas se perciben como contrastes a la regularidad de los movimientos de los compases; pero aquí se tienen dos variedades del movimiento transcurridos paralelamente. Por otro lado, el *tempo rubato* permite desviaciones más libres del dibujo metro-rítmico, lo que no es propio para el paso regular de las síncopas. A medida que la obra musical se abastecía de detalladas indicaciones textuales, las cuales dejaban menos espacios al intérprete para su libre creatividad, el *tempo rubato* de este tipo comienza a fijarse por escrito con más frecuencia, en las obras de los compositores de la época del Clasicismo.

En este ejemplo, el desplazamiento de la línea melódica se realiza con adelanto de un dieciseisavo en relación con el acompañamiento. Sin embargo, poco a poco, el arte de este tipo de tiempo se desvanece.

La segunda variedad aparece en la frontera de los siglos XVIII y XIX. Las cadenas de la rigurosidad métrica se debilitan como resultado de la re-apreciación de la acentuación melódica. Los sonidos en los tiempos débiles obtienen más peso del que cae sobre los tiempos fuertes. La realización de este tipo de acentuación puede ser dinámica o agógica, cuando el sonido acentuado absorbe el tiempo adicional. Esta intensificación de los tiempos débiles por medio del acento tiene lugar en la melodía cuando el acompañamiento sigue siendo invariable.

W. A. Mozart. *Sonata kv457*. II parte

The image displays two systems of musical notation for the second movement of Mozart's Sonata KV457. The first system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. Dynamics include 'cresc.' above the treble staff, 'p cresc.' below the bass staff, and 'f' below the bass staff. The second system continues the piece with similar dynamics and includes a 'cresc.' marking above the treble staff and 'f pfpfp' below the bass staff.

En este ejemplo tenemos el *rubato* del primer tipo y del segundo. Este último se encuentra en la proporción de una unidad métrica, dentro de la cual, igual como dentro de un compás, existe la jerarquía de los tiempos, según su ponderabilidad. Los dos tipos representan las técnicas interpretativas expresivas en las cuales el acompañamiento funciona como la base firme para la ejecución libre de la melodía.

En el siglo XIX, en las prácticas musicales de la época del Romanticismo, se consolida la tercera variedad de este recurso artístico. Esta variedad establece la libertad en relación con la velocidad, abarcando todos los elementos del texto musical en el mismo tiempo. Este fue conocido por los músicos de las épocas anteriores; simplemente en las interpretaciones de los artistas del periodo postbeethoveniano, este recurso artístico aparece en primer plano y se verá en el capítulo del Romanticismo.

En cuanto a la problemática de diferenciación de los conceptos de agógica y *tempo rubato*, se debe subrayar que en ambos casos, las desviaciones de la pulsación rítmica y de la velocidad general de la interpretación, no trasladan el movimiento musical al nuevo régimen rítmico, sino que se desarrollan en los límites de un tempo-ritmo, dado. Sin embargo, entre estos fenómenos existen más distinciones que similitudes. Los matices agógicos no se manifiestan tan visiblemente como desviaciones tempo-rítmicas de la manera *rubato* sino que los movimientos pueden ser muy notorios.

Sin recibir un específico señalamiento en la notación (excluidos los acentos agógicos), los movimientos agógicos penetran todo tejido musical, su presencia es inminente durante una ejecución artística en vivo. Tampoco el *rubato* está siempre marcado en el texto musical, pero en la mayoría de los casos aparece anotado detalladamente por el compositor. Este tipo de anotaciones son fuerte evidencia del carácter creativo de los procesos interpretativos. El compositor conscientemente invita al ejecutante a la colaboración, a la exteriorización de su creatividad.

En este punto se pretende llamar la atención de un fenómeno musical: la pausa. Sobre la importancia de las pausas o silencios y sobre su enorme papel en el proceso interpretativo, se expresaron famosas personalidades artísticas, quienes la llamaron “la sombra del sonido”.

Los momentos de ausencia del sonido, del silencio, no son momentos en que ya terminó algo. Los momentos de silencio no están vacíos, sino están llenos de fuerza energética. No es fácil poder determinar la semántica de los silencios, únicamente se evidenciará la división de estos en constructivos y expresivos. Los silencios constructivos funcionan parecidos a los signos de puntuación: realizan la división sintáctica de la música, delimitan los motivos (temas), aparecen en los finales de las frases, de las partes de la forma musical y con ellos se precisan las estructuras del compás o del fraseo.

L. V. Beethoven. *Op.2, núm. 3*. I parte



Existe la tendencia estudiantil de acortar, destrozar los silencios. Se explica este fenómeno con la falta de atención en el proceso de la lectura del texto; el intérprete no entiende la forma de la obra, el equilibrio de la estructura musical.

Los silencios expresivos tienen un amplio espectro de los significados: ruptura súbita (inesperada) de la resonancia, la detención instantánea de la respiración provocada por la fuerte emoción, silencio elocuente. La pausa puede expresar la tensión y su descarga; el reposo transitorio, la tranquilidad; significa la duda, la vacilación o indecisión y, al contrario, puede ser un punto firme, seguro, de apoyo. La pausa

puede señalar el agotamiento de la energía y su concentración; puede excitar y calmar. Existen las pausas prevenidas esperadas y las que aparecen de improviso inesperadamente; los silencios como ligeros suspiros y como aliento entrecortado dificultoso; silencios livianos (frívolos) y serios; elásticos y flácidos, llenos de alegre impaciencia y amarga desesperación. La pausa puede ser la corriente musical en el estado de ánimo, puede llegar a cumplir la función de ser un punto culminante; este tipo de culminación impresiona no menos que un acorde tronante. Con una especial expresividad se destacan los silencios incrustados en la frase musical, los cuales directamente participan en la creación de la declamación musical, que no cede ante la declamación verbal en su elocuencia.

Se pueden dedicar muchas páginas al descubrimiento de la semántica de las pausas, extrayendo el material de la viva realidad musical; pero nunca esa descripción será completa y suficientemente variada, en su sentido. Las pausas no son un vacío, no son simples paradas del sonido, sino un espacio aéreo, un campo de fuerza donde continúan su vida manifestaciones y expresiones artísticas anteriores y se preparan, las siguientes. No hay que olvidar aquel silencio que anteviene al inicio de cualquier actuación artística y se hace después de su finalización. Esos momentos de silencio enmarcan la obra sonora artística, colocándola en una especial continuidad temporal.

Otro signo relacionado con el manejo interpretativo del tiempo en la música, y que merece atención especial, es el calderón o fermata. ¿Cuál es la duración de un calderón?, ¿qué tanto aumenta éste la duración del sonido o del silencio? Una opinión popular es que el calderón, obligatoriamente, aumenta la duración en determinada cantidad de veces (en dos o más). Esta opinión es inexacta e insuficiente.

Existen dos tipos de fermatas y es importante saber distinguirlas. Para los calderones del primer tipo, el cálculo es posible y necesario. Fermatas de este tipo son, en cierto modo, abreviaciones de la escritura y son característicos, especialmente para la música, del Clasicismo con su estructura periódica. Las fermatas se calculan de acuerdo con la cantidad de compases (o tiempos de un compás) faltantes para concluir la estructura (de cuatro, ocho, dieciséis compases, etcétera).

W. A. Mozart. *Sonata KV457*. III parte

Molto allegro

The musical score is written for piano in 3/4 time, B-flat major. It is marked 'Molto allegro'. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a forte (*f*) dynamic and includes a fermata over a measure in the right hand. The third system ends with a piano (*p*) dynamic and a fermata over the final measure.

Las fermatas tienen mucho significado interpretativo artístico. Están señaladas por los compositores en el final de las obras, después del último sonido, cuando el intérprete no debe salir de la imagen hasta que el tiempo musical no registre las últimas unidades métricas del compás.

L. V. Beethoven. *Sonata op. 13*. I parte

Allegro molto e con brio

The musical score is written for piano in 3/4 time, B-flat major. It is marked 'Allegro molto e con brio'. The score begins with a piano (*p*) dynamic.



Ese tipo de fermatas se llaman tectónicas (formativas, constructivas).

A pesar de que este tipo de calderones se calculan con bastante precisión, no se está hablando sobre la exactitud aritmética de su medición. Tampoco es suficiente contar mentalmente la cantidad necesaria de las unidades métricas. Igual que la pausa, tras de la fermata existe una incesante corriente musical. La pulsación rítmica indicada en la obra es llevada hasta el momento en que se agote en forma natural. Cuando los compositores sienten que la corriente del proceso de formación de la obra no se termina al mismo tiempo con el último sonido, ellos colocan, en este caso, sobre el silencio (el siguiente después del último sonido), el calderón, el cual sería inútil si con el último sonido de la obra terminara también la intensidad del sentimiento musical.

Otro tipo de fermatas son la “dramática” o “emocional”; muy características de la música de la época del Romanticismo, pero que también tienen su lugar en obras del Clasicismo. Las Fantasías para piano de Mozart son abundantes, especialmente, en calderones dramáticos; en las sonatas de Beethoven podemos encontrar el uso de los calderones tectónicos y dramáticos uno tras otro.

Igual que en los silencios, las fermatas son polisemánticas. Existen fermatas interrogantes, fermatas-exclamaciones; unas se presentan en los momentos culminantes de una obra, preparadas con todo el desarrollo musical, otras marcan un súbito rompimiento del movimiento. Las fermatas aparecen en los momentos de introducción de una obra (atraen la atención del público), señalan o indican a una nueva parte de la obra, disuelven en silencio la terminación del pensamiento musical (en este caso, el sonido se detiene hasta su completa extinción).

En ciertos casos, cuando la fermata se prepara con una ralentización anterior, el intérprete, llevando el recuento interno del movimiento métrico, sigue ralentando y determina con esto la duración de dicha fermata. En todos los casos la duración de un calderón depende de su sentido emocional, de su colocación en el fraseo y de su papel en la dramaturgia de la obra.

Algunos científicos como Nazaikinskiy,<sup>6</sup> realizaron estudios descifrando las grabaciones de los grandes músicos, los intentaron medir la duración del calderón en segundos. Son resultados y cifras interesantes, pero para un intérprete es poco probable poder calcular la duración del calderón con cronómetro en mano. El intérprete toma en cuenta dos momentos, los cuales sugieren la solución justa. Primeramente, la prolongación del calderón depende del valor métrico de las notas o silencios marcados. Esta correlación es recíprocamente proporcional: cuanto más grande es el valor métrico de un sonido (o pausa), menor será la duración del calderón aplicado; y viceversa. En segundo lugar, hay que tomar en cuenta la construcción sintáctica de la música cuando un alargamiento excesivo podría oscurecer o enmascarar la forma del período.

En el periodo del Clasicismo se utilizaron ampliamente las combinaciones poli rítmicas.<sup>7</sup> En el capítulo del Barroco se describen algunos momentos de la disonancia rítmica (2 entre 3), como a veces llaman *polirritmia*. En algunas ocasiones este término se descifra como polifonía rítmica. Esta versión terminológica, en relación con el periodo histórico del Clasicismo musical, permite ver con claridad el camino, para su futura e impetuosa evolución, una de las más poderosas técnicas de creación artística. En el fenómeno de la polifonía rítmica se observa la dialéctica real de los conceptos de tradición e innovación. El estilo de la composición de la música en el período clásico es llamado homófono-armónico<sup>8</sup> y sin duda fue una gran innovación en el campo de la técnica de composición. Pero por otra parte, en el estado emocional de las capas rítmicas de este estilo, pues se observa la gran importancia de ritmos de los tejidos del acompañamiento en la construcción de la imagen expresiva de la obra. Los más destacados intérpretes nunca permiten descuidar ni el menor detalle de un acompañamiento.

Existen muchos testimonios donde músicos famosos cuentan sobre los casos inolvidables en sus experiencias interpretativas, cuando buscaban la perfección de algún detalle del acompañamiento, sin fijarse en el paso de las horas y alcanzaban esta meta, cambiaba completamente la calidad de toda la interpretación. Lo que se trata de expresar es que la palabra acompañamiento, en la estructura musical, no refleja algo secundario o de menor importancia. Su significado es acompañar a la

<sup>6</sup> Evgeny Vladimirovich Nazaikinskiy (1926- ) musicólogo y pedagogo, doctor en artología (1972), profesor del Conservatorio de Moscú, especialista en psicología y axiología musical, en percepción y lógica de la composición musical.

<sup>7</sup> Polirritmia: reproducción simultánea de los dibujos rítmicos desproporcionados, cuando la unidad métrica del compás se parte en diferentes cantidades.

<sup>8</sup> Es el modo de exponer un texto musical donde una de las voces –melodía– toma el papel principal, mientras las demás voces tienen la función de acompañamiento mediante la formación de acordes.

melodía. Esta función tiene enorme potencial emocional: como dar vida o matar la melodía; colorearla en miles de matices; secarla o engrasarla, etc. Con todo este discurso se puede hablar sobre la presencia de la técnica polifónica, a nivel rítmico, dentro del innovador estilo homófono-armónico. La polifonía rítmica entre melodía y acompañamiento genera dos equitativas fuentes energéticas, las cuales, en conjunto, logran satisfacer las imágenes sentimentales de su época.

En el siglo XXI se produce una enorme cantidad de fórmulas polirrítmicas de exagerada extravagancia, que muestran una inagotable potencialidad de esta técnica creativa. Las fórmulas polirrítmicas de la época del Clasicismo no son tan complicadas, relativamente, como las de la música moderna; pero, a pesar de esto, presentan muchos obstáculos para los intérpretes. En las posibles formas de superación de estas dificultades rítmicas, durante el proceso de creación interpretativa, se observa cómo el entendimiento de la imagen emocional de la obra, creada por el compositor, se refleja en la sintonización de las técnicas exitosas elegidas para su ejecución.

L. V. Beethoven. *Op. 14* núm. 2. Ip.



Algunos intérpretes buscan el dominio de la polirritmia por medio del cálculo aritmético, lo que es posible para las combinaciones rítmicas relativamente sencillas y de movimientos lentos. Otros intentan dar preferencia solamente a uno de los dibujos rítmicos, y concentran su atención allí, dejando el otro en la periferia de la mente, para realizarlo por medio del automatismo locomotriz.

En la técnica interpretativa de los dibujos polirrítmicos es muy importante el primer tiempo de diferentes ritmos.

La coincidencia rigurosa de los primeros tiempos en la ejecución, permite la realización polirrítmica con la máxima claridad: la precisión de este momento facilita percibir auditivamente las diferencias de su relleno rítmico.

Las más difíciles formaciones polirrítmicas del Clasicismo son las que consisten en los dibujos rítmicos compuestos de diferentes duraciones o contienen pausas.

L. V. Beethoven. *Sonata Op. 79, III parte*

a)

Vivace (♩ = 132)

*p dolce*

b)

*p*

c)

*p*

d)

*p*

El punto más importante para lograr el éxito interpretativo de la obra se encuentra en el entendimiento de su imagen y carácter emocional; lo que excluye la posibilidad del trabajo mecánico.

Con el carácter de la música, estrechamente está ligado *el tempo*,<sup>9</sup> la velocidad de la ejecución de la obra. No se puede dar respuesta monosemántica sobre cómo

<sup>9</sup> En la terminología musical, el *tempo*, movimiento o "aire", es la velocidad con la que se ejecuta una pieza musical.

determinar la medida del *tempo*, puesto que la característica temporal de la música es relativa. Es imposible decir cuál *tempo* es el más rápido o el más lento para que la música no pierda su sentido. Algunos hechos publicados informan que la velocidad máxima con la cual puede tocar un pianista virtuoso, por ejemplo, es de veintidós sonidos por segundo; o de veintinueve kilómetros de escalas pianísticas por hora. (Koryhalova, 2006: 371)

La relatividad de la medida del *tempo* se manifiesta en la problemática de la relación de éste con el carácter y estilo de la obra musical, en la condicionalidad histórica de las diferencias, en la percepción de las velocidades, en las influencias de las corrientes estilísticas del arte interpretativo, en el modo de tratar la velocidad, en las especificaciones de la marcación de éste en la partitura, etcétera.

En el transcurso histórico, la idea sobre la velocidad de la corriente musical no tenía esta habilidad. Por una parte, la aceleración general del *tempo* acostumbra a cada nueva generación a un régimen distinto de velocidad y a la sensación del movimiento (basta comparar la velocidad de las carrozas con los modernos medios de transporte). Por otra parte, la velocidad interpretativa de una obra concreta, a lo largo de su existencia histórica, se acelera, por lo que da la impresión de que la obra se reduce con el tiempo. Según Theodor Adorno,<sup>10</sup> acelerando el *tempo*, los intérpretes restablecen constructivamente la unidad orgánica de la obra.

En los hechos históricos de la música tenemos muchos testimonios sobre cómo se aceleró la ejecución de una misma obra, pasando algún periodo. Dejando el aspecto histórico a un lado se observa con qué fenómeno está relacionada la dispersión del *tempo* en las interpretaciones de la misma obra por los diferentes músicos, los cuales viven en el mismo periodo histórico. Esa dispersión tiene su raíz en la individualidad de la forma interpretativa de cada artista y en la comprensión del contenido e imaginación personal durante el proceso de la creación artística. En este sentido, es muy característica la nota de Scriabin<sup>11</sup> para su segunda sonata para piano: “la velocidad del segundo movimiento puede cambiar dependiendo del nivel técnico del intérprete”. La elección de la velocidad en el arte interpretativo también está relacionada con el factor edad. Es conocido, por ejemplo, que muchos músicos al entrar a una edad madura escogen las velocidades más tranquilas para las mismas interpretaciones que realizaron quince o veinte años atrás. Este fenómeno no se debe solamente a un simple envejecimiento fisiológico, sino al interés de los grandes

<sup>10</sup> Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno (1903-1969) fue un filósofo alemán, quien también escribió sobre sociología, psicología y musicología.

<sup>11</sup> Alexander Scriabin (1872-1915) compositor y pianista con habilidades sinestésicas (tenía el poder de oír colores). Una de las más brillantes personalidades de la cultura musical rusa y universal.

maestros por la sustantividad estético-intelectual de la música, la dramaturgia de la forma musical, calidad del sonido, etcétera.

Cuando se desea fijar el *tempo* de la ejecución de la obra, hay que dirigirse hacia el sentido de la música, su contenido, carácter y estructura metafórica. El *tempo* de la obra “se lee” en la proporción de la profundización de su estudio; el mismo texto musical dicta las ideas en este camino. Ya se mencionó que a partir de finales del siglo XVI, en la música profesional europea, la velocidad de la corriente musical comienza a determinarse por medio de indicaciones literarias, colocadas al principio de las obras (*Allegro, Presto, Adagio, Andantino*, etcétera).

Ya se abordó el tema de los géneros dancísticos, los cuales abundan en dicha época; en este tipo de música, el *tempo* se determinaba por el género de la obra: *tempo di marcia, tempo di mazurca, tempo di minueto, tempo di polacca, tempo di valse*, etc. Hasta la mitad del siglo XVIII, en las piezas de carácter dancístico, se ausentaban las acotaciones del *tempo* (los músicos no necesitaban su presencia). Pero los compositores constantemente soportaban las dificultades de la selección correcta de la palabra, la cual podría determinar la medida del *tempo* del movimiento. Sobre la insuficiencia de los signos convencionales de éste, evidencian las determinaciones compuestas (*largo cantabile, allegro spiritoso, allegretto quasi andantino*, etc.). Algunas características de la velocidad son muy extensas; esas largas determinaciones son testigos de la insatisfacción del compositor con el sistema de los términos del tiempo.

En 1815 aparece el metrónomo,<sup>12</sup> instrumento mecánico que permite marcar la velocidad de la corriente musical con precisión. En la escala del aparato están colocadas cifras y términos italianos del *tempo*. Beethoven se entusiasmó por la invención de inmediato y puso indicaciones metronómicas en sus nueve sinfonías, varios cuartetos, obras para piano, etc. Pero después de algunos años, la relación del compositor con el metrónomo tuvo un cambio muy drástico. Es muy conocida la historia, la que ocurrió con F. Ries,<sup>13</sup> el alumno de Beethoven. Él estaba en Londres, preparando una nueva edición de las sinfonías de su maestro, y pidió al mismo Beethoven enviarle indicaciones metronómicas, mismas que el compositor le envió a través de una carta. Pero la carta tardó mucho en llegar y Ries de nuevo pidió a su maestro la información. Beethoven, por segunda ocasión, colocó cifras de velocidad en todas las partes de las sinfonías y envió la segunda carta a Londres. En este

<sup>12</sup> Metrónomo. Aparato utilizado para indicar el tiempo o compás de las composiciones musicales. El metrónomo mecánico fue patentado en 1814 por Johann N. Mäzel, y fue utilizado durante los siglos XIX y XX. Johann Nepomuk Mäzel (1772-1838) fue un mecánico e inventor de la corte de Viena a quien se deben inventos como el metrónomo, los audífonos diseñados para L. V. Beethoven, etcétera.

<sup>13</sup> Ferdinand Ries (1784-1838) compositor y pianista alemán, amigo y alumno de Beethoven.

tiempo llegó la primera carta y resultó que Beethoven marcó las cifras de velocidad completamente diferentes a las que mencionaba en la segunda.

Existen muchos escritos de Beethoven dentro de su correspondencia, en los que se menciona la importancia del surgimiento del metrónomo y la necesidad de su amplia propagación; pero él delimita su aprovechamiento con la determinación solamente del *tempo* general de la obra, y de ninguna manera recomienda una marcación constante del compás durante el proceso de ejecución. Por ejemplo: para una de sus canciones, él anota una velocidad de 100 para un cuarto con punto y agrega la advertencia de que tal marcación corresponde solamente a los compases iniciales, ya que el sentimiento tiene su propio compás, el cual es imposible expresar por medio de determinada graduación.

Otra famosa sentencia de Beethoven dice: “quien sabe sentir la música no necesita el metrónomo; y el que no la siente, en nada le puede ayudar”. Consideraba la elección de la velocidad correcta como una condición primordial de la buena interpretación. Esta velocidad no se determina por una simple indicación terminológica (significado del cual es relativo e inconstante), sino por el conjunto de factores como la estructura metrorrímica de la obra completa y la estructura motívica de los temas musicales. Beethoven, al mismo tiempo, protesta contra la realización mecánica de la interpretación y subraya la especial importancia de las acotaciones literarias dirigidas a apoyar al intérprete, así como comprender el carácter expresivo, el “espíritu de la obra”.

Este postulado sobre la dependencia del temporrítmo (el cuerpo de la obra, según Beethoven) del contenido emocional (espíritu), representa la base de la estética musical-interpretativa beethoveniana y acerca el lenguaje musical a la viva habla humana.

La naturaleza de la música, como arte interpretativo, determina el carácter zonal de múltiples elementos del lenguaje musical, por supuesto, incluyendo el tempo.



## IV. El Romanticismo

La nueva manera romántica de mirar el universo se presenta en la cultura europea y americana, en la frontera de los siglos XVIII y XIX. Este nuevo tipo de cosmovisión y de corriente artística se desarrolla, primero, en el campo de la literatura de aquel tiempo. Los escritores estaban interesados primordialmente en el mundo interior, las fuertes y expresivas pasiones del héroe. Este profundo interés hacia la personalidad humana fue la forma de autodefensa hacia la creciente nivelación de la individualidad. El Romanticismo es la primera corriente artística en la que se manifiesta la toma de conciencia de la personalidad creativa como el sujeto de valor artístico. Los románticos proclamaron abiertamente el triunfo del gusto artístico individual y la completa libertad de creación.

Los románticos atribuían el factor decisivo al mismo acto de inspiración, que era reflejado en la creación. Al mismo tiempo, rompían los obstáculos que podrían delimitar la libertad artística; de manera atrevida, ponían al mismo nivel lo elevado y lo bajo, lo sublime y lo sórdido, lo trágico y lo cómico, lo habitual y excepcional, etcétera.

El Romanticismo cautivó todas las esferas de la vida espiritual: literatura, música, teatro, filosofía, estética, filología, artes plásticas y otras ciencias humanísticas. Pero, al mismo tiempo, no representaba un estilo universal como se dio con el Clasicismo.

El Romanticismo no fue en todo un estilo, sino un movimiento artístico-social. En este sentido abrió el camino subsiguiente al desarrollo artístico en el siglo XIX, el cual ya no tomó la forma de los estilos omnicomprensivos, sino la modalidad del concepto de las corrientes y tendencias sueltas.

En esta época, por primera vez en la historia del arte, no fue reapreciado el lenguaje de las formas artísticas anteriores; se conservaron en cierta medida, las bases estilísticas del Clasicismo aún considerablemente modificadas y repensadas.

La manera individual del artista consigue la gran libertad del desarrollo en el marco de una sola tendencia estilística. El espíritu humanístico se sentía relajado, desembrado, desaherrojado, oponiendo a la existencia su auténtica libertad, haciendo sus preguntas, no sobre lo que existe, sino sobre lo que podría existir. La sensación de la oculta riqueza existencial, de sus reservas inagotables, es inseparable del Romanticismo.

Los románticos soñaban no con la perfección parcial de la vida, sino con la resolución íntegra de todas sus contradicciones. La ardiente y vehemente avidez de renovación y perfección es una de las características más importantes del modo romántico de ver el mundo. “Dado que la humanidad se mueve, está acercándose a su meta; la explicación de la cual hay que buscar en otro lado de lo visible”<sup>1</sup>

La discordia entre el ideal y la realidad, característica también de anteriores corrientes estilísticas, en el Romanticismo adquiere excepcional agudeza e intensidad; lo que constituye la esencia del fenómeno de la sedicente dualidad del mundo. Así, en algunas obras románticas dominaba la idea de supremacía de los fenómenos incomprensibles y enigmáticos; de la necesidad de obedecer al destino. En otras predominaban los sentidos de lucha y protesta contra el mal reinante en el mundo.

Los románticos rechazaban la deslucida y prosaica vida cotidiana de la moderna sociedad civilizada, aspiraban a todo lo singular, lo extraordinario; les atraía lo fantástico, las leyendas populares, la creación del pueblo en general, las épocas históricas pasadas. Les emocionaban los impresionantes estados de la naturaleza, la

<sup>1</sup> Alfred de Vigny (Loches, 27 de marzo de 1797 – París, 17 de septiembre de 1863) fue un poeta, dramaturgo y novelista francés. Vigny se convirtió en la estrella del emergente movimiento romántico, aunque de este rol sería pronto desplazado por su amigo Víctor Hugo. Atraído por el liberalismo, apoyó el derrocamiento de Carlos X en la revolución de julio de 1830.

vida, costumbres y tradiciones de los países y pueblos muy lejanos. Ellos contraponían a la invariable práctica material con las fuertes pasiones (concepto romántico del amor) y la vida espiritual, en especial a sus esferas culminantes: la religión, el arte y la filosofía.

Los románticos descubrieron el carácter excepcional de la complejidad, profundidad y antinomia de lo interior y lo subjetivo del hombre, su infinita personalidad. El ser humano se convierte en un pequeño universo, un microcosmos.

El interés intenso por los sentimientos fuertes y expresivos, por pasiones devoradoras, por movimientos íntimos del alma (su lado nocturno), aspiración y afición a lo intuitivo y lo inconsciente, son esenciales características del arte romántico.

Los románticos se interesaban profundamente por las cuestiones nacionalistas, es decir, la originalidad y el principio de los rasgos característicos nacionales; lo particular del espíritu y cultura nacional, por lo único y valioso de diferentes épocas históricas.

En el siglo XIX, la infinita diversidad de características locales, nacionales, históricas, individuales y de vida, tenía determinado sentido filosófico y fue la revelación de la enorme riqueza del universo.

En el campo estético, el Romanticismo proclama la actividad artística creativa y la transformación del mundo real. El artista está creando su propio mundo, más bello y verdadero (y por eso más real) que la realidad empírica, ya que el mismo arte y la creación son la esencia recóndita, el profundo sentido, el supremo valor del mundo, y por eso es una realidad superior.

Las obras de arte se asemejan al organismo vivo; la forma artística se interpreta no como envoltura exterior del contenido, sino como algo creciente de su profundidad e inseparable de él (contenido).

Los románticos defienden apasionadamente la libertad creativa del artista, su fantasía, y rechazan la normatividad estética, la reglamentación racional en el arte. "Genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte. Como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, es así que genio es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte". Este pensamiento (Kant, 2003: 344)<sup>2</sup> fue asimilado por

<sup>2</sup> Immanuel Kant (Königsberg, Reino de Prusia, 22 de abril de 1724-íbidem, 12 de febrero de 1804) filósofo alemán. Es el primero y más importante representante del idealismo alemán y es considerado uno de los pensadores más influyentes de la Europa moderna del último

los teóricos del Romanticismo. Estos predicaban la apertura de los géneros artísticos, la interpretación de las artes, síntesis del arte, filosofía y religión.

Si la estética del Clasicismo tomaba como punto de referencia las artes plásticas con la estabilidad y terminación de la imagen artística que la caracteriza, entonces, para los románticos, la música es la expresión de la esencia artística, como materialización de la infinita dinámica de las emociones interiores.

El Romanticismo en la música llega a consolidarse en 1820 aproximadamente. Su último periodo, llamado Neorromanticismo, ocupa las últimas décadas del siglo XIX. Inicialmente, el Romanticismo musical se manifestó en Austria (Schubert), Alemania (Weber, Mendelssohn, Schumann, Wagner, etc.), Italia (Paganini, Bellini, Verdi, etc.) y un poco más tarde en Francia (Berlioz, Meyerber, etc.), Polonia (Chopin), Hungría (Liszt), Rusia (Glinka, Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky, etc.); los checos contaban con Smetana y Dvorák y Noruega con Grieg.

Esta corriente, el Neorromanticismo, asimiló las importantes tendencias generales del Romanticismo: antirracionalismo, la primacía de lo espiritual y lo universal, la concentración en el mundo interior del hombre, la infinidad de sus sentimientos, emociones y estados de ánimo. A raíz de esto, viene la importancia del principio lírico, espontaneidad emocional y libertad expresiva.

Los románticos musicales se caracterizan por el interés de los tiempos pasados, países exóticos, naturaleza y admiración por las artes folclóricas. En sus obras se materializaron numerosas historias populares, leyendas y creencias. La canción folclórica era considerada procreadora del arte musical profesional; para ellos el folclor fue el auténtico portador del colorido nacional, sin el cual ellos no imaginaban el arte.

La música del siglo XIX se distingue esencialmente de la anterior escuela clásica vienesa. La música romántica es menos generalizada por su contenido; refleja la realidad no en el plan objetivo contemplativo, sino por medio de las emociones individuales del artista en toda la magnificencia de sus matices. Es propio de la música romántica tender a lo típico y, al mismo tiempo, al retrato individual y lo típico se fija en dos aspectos básicos: lo psicológico y el género habitual. Ampliamente se representan la ironía, el humor y lo grotesco; se intensifica la temática patriótica nacional, la plástica musical y la pintura del sonido obtiene gran importancia.

---

periodo de la Ilustración y de la filosofía universal. En la actualidad, Kant continúa teniendo sobrada vigencia en diversas disciplinas: filosofía, derecho, ética, estética, ciencia o política.

Se renuevan los medios expresivos; la melodía se vuelve más individualizada, en relieve, interiormente inconstante, sensible a los finísimos cambios de los estados espirituales; la armonía e instrumentación se enriquecen y se vuelven más coloridas. Como contrapeso a la ponderación y lógica de las reglamentadas estructuras clásicas, aumenta el rol de las comparaciones y las libres combinaciones de los episodios de diferente carácter. Los compositores románticos aspiraban a la síntesis de las artes.

Los géneros sintéticos, renovados, obtuvieron un valor muy especial. Así, el modesto género de la canción fue convertido por Schubert, más tarde con Schumman, Liszt y Wolf en el portador del profundo contenido estético y lo colocaron en uno de los lugares más honorables.

Como una de las diversas formas de la canción, la balada vocal-instrumental adquiere gran desarrollo. Se forma y florece el género del ciclo de canciones (*La Bella Molinera* y *Viaje de Invierno* de Franz Schubert. *Amor y vida de mujer* y *Amores del poeta*, de Robert Schumman, etcétera).

El centro de atención de muchos compositores del siglo XIX es el género sintético la ópera, basada en argumentos de cuentos fantásticos, mágicos, de aventuras caballerescas y exóticas. La primera ópera romántica fue *Ondina* de Hoffman; una gran aportación realizada por Carl Maria von Weber fue *El cazador furtivo*, *Euryanthe* y *Oberon*. Las óperas románticas fueron creadas principalmente por Bellini, Verdi, Berlioz y Meyerber.

Richard Wagner expuso la idea de reunir todas las artes (*Gasamtkunstwerk*) y la materializó en sus óperas maduras (*El holandés errante*, *Lohengrin*, la tetralogía *El anillo de los Nibelungos*, *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores de Nuremberg*, *Parsifal*). El drama, la música y las artes visuales se combinaban armónicamente.

En la música instrumental los géneros determinantes seguían siendo la sinfonía, el ensamble instrumental de cámara, sonata para piano y otros instrumentos; sin embargo, fueron reformados interiormente. Por ejemplo, en los ciclos de sonata-sinfonía predomina no la intensidad dramática y la lógica del desarrollo temático, sino la libre confrontación de los episodios sueltos, los cuadros sentimentales.

La orientación general lírica determinó el importante rol del principio melodioso en la sinfonía y sonata. En las obras instrumentales se marca con más claridad la tendencia hacia la descripción pictórica y aparecen nuevas variedades de los géneros anteriormente conocidos, como el poema sinfónico. Su nacimiento está relacionado con el fenómeno de la música de programa, la cual representa una forma de síntesis

de las artes, enriqueciendo el contenido de la música instrumental por medio de su unión con la literatura.

La descripción literaria programática obtiene gran importancia también en otros géneros de la música instrumental; en particular en la música para piano: un nuevo género aparecido en esa época fue la balada instrumental. La inclinación de los románticos hacia la percepción de la vida, como la alternación heterogénea de los estados, cuadros, escenas sueltas, determinó el desarrollo de varios tipos de miniaturas y sus ciclos (Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms, etcétera).

En el arte interpretativo musical, el Romanticismo se manifestó en la saturación emocional de la ejecución, así como en la abundancia de los colores, contrastes impresionantes y virtuosismo (Paganini, Chopin y Liszt).

En el campo de la interpretación musical, los rasgos románticos a menudo alternan con efectos exteriores.

A continuación se comentará con detalle aquellas características románticas que se manifestaron en el fenómeno metrorrítmico.

En la música romántica, la importancia del factor métrico, en comparación con la música del periodo del Clasicismo, disminuye y como resultado se debilita sensiblemente el *dictat* de los acentos del tiempo fuerte del compás. Los compositores e intérpretes evitan la marcación acentuada de la estructura del compás. Franz Liszt estaba categóricamente en contra de la interpretación dividida en compases, por lo que la llamó “mecánica”.

“El ritmo de la obra musical se determina por su contenido sentimental, igual como en el ritmo poético, que consiste en comprender su concepto y no en la acentuación regular de las cesuras”; esto fue lo que dejó escrito Augusta Boissier, madre de una de las alumnas de Franz Liszt.

En la época romántica los acentos rítmicos (no métricos) son los más usuales y variados. En cuanto al contenido de las obras musicales románticas, se puede constatar que la sustancia central del contenido artístico del siglo XIX es directamente la vida en toda su plenitud, infinita e inagotable, reflejada en sensaciones y sentimientos. Determinar la conducta impredecible de este fenómeno, desde el punto de vista lógico-estructural, no es posible; para abarcarlo se pueden generalizar sus elementos, posicionándose en dos temas predominantes del Romanticismo, amor y muerte, los cuales se correlacionan respectivamente con sus bases conceptuales filosóficas: infinito y finito.

La lírica vocal-instrumental de Schubert, Liszt y Grieg está llena de la presencia del amor. Su vital ubicuidad pone en primer plano los géneros enteros de la temática amorosa: romanza, ópera (con culminación en *Tristán e Isolda* de Wagner), *Canción sin palabras*, nocturnos, Liebesträume, etc. Al mismo tiempo, hay que decir que los géneros del canto, canción y cantilena, son modos de exteriorizar musicalmente la idea general romántica de formación y metamorfosis. El torrente es uno de los modelos favoritos de lo musical de los románticos. Joubert J.,<sup>3</sup> en sus *Pensamientos*, demuestra eso por medio de la falsa etimología: “La melodía consiste en una corriente de sonidos fluidos y pegajosos, como la miel, de la cual generó su nombre”.

Se cambia la semántica de la forma en la música: ahora se caracteriza por no ser concluida, por quedarse abierta, pasar por constante cambio y transitoriedad, irregularidad y asimetría como la realización de la naturalidad de la vida.

Es bien conocido que en la música se reflejan propiedades, formas y funciones de la entonación hablada. En la época del Romanticismo, la música amplía la esfera de su semántica extra musical, absorbiendo los temas, los principios estructurales y los métodos de desarrollo de las artes parentescas en primer lugar, la poesía. Entre los más típicos principios hablados están: declamación, recitación y narración. La declamación es la inserción de la música en el habla; la recitación es a la inversa, introducción de la matiz hablada en la interpretación musical. De entre los muchos ejemplos de declamación en la música instrumental podemos nombrar:

---

<sup>3</sup> Joseph Joubert (Montignac, Périgord, 7 de mayo de 1754-París, 4 de mayo de 1824) fue un moralista y ensayista francés recordado sobre todo por sus *Pensamientos*, publicados póstumamente.

*Misterio* (op. 57 núm. 4) del sexto cuaderno de *Piezas líricas* de E. Grieg.

Andante espressivo  
*dolce*  
*p* *f* *p*

El ejemplo de la recitación puede ser: *Arietta*, del mismo Grieg (op. 12 núm. 1) del primer cuaderno de *Piezas líricas*.

*p*

Como se observa en estos ejemplos, la diversidad entonacional y la actividad rítmica distinguen la declamación musicalmente realizada, de la recitación. Indicios vehementes para la recitación son: el tono repetido muchas veces de la invariable altura y ritmo y el movimiento melódico, progresivo del estrecho diapasón. Al contrario, la declamación se caracteriza por el uso de los amplios intervalos y la dinámica rítmica. Pero la alimentación energética del muy simple dibujo rítmico de la melodía recitada se realiza por medio del relleno armónico, el cual tiene otra (más viva) organización rítmica. En el ejemplo de *Misterio* se observa la riqueza rítmica de la declamación musical. Todo cargo emocional lo lleva la melodía, ningún otro elemento de la factura musical interviene como parte de la narración.

En la música romántica se aprecia la evolución de la capacidad integral de la melodía, lo que la coloca como elemento primordial de la factura musical. En el siglo XIX, la rítmica de cada uno de los elementos constructivos de la materia musical comienza a vivir y desarrollarse independientemente, lo que representa un campo paradisiaco para la ingeniosidad del compositor e intérprete. Sin embargo, toda esa riqueza creativa llega a servir como fuerte factor adicional de la cantilena, la cual representa la concentrada electricidad musical en la línea melódica. Esa capacidad de la melodía de absorber la energía de todos los elementos de la corriente musical permite considerarla como portadora principal del contenido musical.

Fuerte revelación del principio hablado en la música romántica se percibe en el nivel sintáctico. Así, las dimensiones desiguales de los lexemas musicales, y sus grupos en la música romántica, son un síntoma general para mostrar las diferentes variantes de la manifestación de los principios hablados en la música. En el habla, rara vez se encuentran enseguida las palabras y sus grupos de las cantidades absolutamente iguales de sílabas. La misma raíz se refleja en las duraciones de las notas, correspondientes a las sílabas del habla. En los *tempos* moderados y lentos, estos pueden ser dieciseisavos y hasta treintaidosavos, lo que acerca las duraciones reales de los tonos musicales a las duraciones de las sílabas del habla habitual. La elección de las velocidades interpretativas, cercanas a la velocidad del habla, puede pertenecer a los índices integrales de la estilística musical literaria.

F. Chopin. *Nocturno op. 9, núm. 3*

Allegretto (♩ = 66)

*p* scherzando

F. Chopin. *Nocturno op. 15, núm. 2*

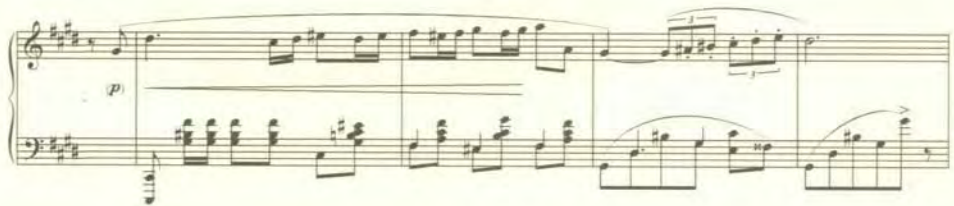
Larghetto (♩ = 40)

*p*  
*sostenuto*

F. Chopin. *Nocturno op. 48, núm.1*

El principio cinético (la danza, la marcha, la plástica, el gesto) obtiene una gran importancia en la música romántica. La música se convierte en la herramienta de la reproducción artística de la infinitud de las diferentes formas del desenvolvimiento en el tiempo, de las que existen en la vida. En la música instrumental, la motórica representa la generalización de los tipos de movimientos, los cuales están unidos genéticamente con el amplio círculo de los diferentes fenómenos de la vida: los pasos rítmicamente organizados (paseo a pie, procesión, marcha), los procesos cíclicos del trabajo (incluidos los ritmos de los mecanismos), columpio, góndola, cuna, giro de la rueda del huso.

Brevemente se expone la específica del principio cinético en la estilística de las obras musicales románticas. En este aspecto se determinan tres esferas independientes: la procesión, la danza y el juego. La primera se relaciona tradicionalmente con las unidades elementales de dos fases del movimiento progresivo de los pasos. La segunda es más complicada, incluye vueltas, giros, virajes y trayectorias más complejas, reflejadas particularmente en el ritmo ternario dancístico.

F. Chopin. *Polonesa op. 26, núm.1*



La tercera une los movimientos intrincados, tortuosos y extravagantes del juego y son las formas excéntricas refinadas e insólitas de los movimientos encontrados en la vida, en las coreografías, circo, teatro y naturaleza.

De los acervos de la música romántica se puede formar una galería de los retratos de las criaturas estafalarias, las cuales se realizan por medio de la imitación de sus gestos, modo de andar, volar. Así, en las piezas de Mussorgsky, cuadros de una exposición, se observan ejemplos del uso de medidas rítmicas no tradicionales. En el famoso tema del paseo, Mussorgsky coloca como la base el paso libre y arrogante y lo refleja por medio de medida (métrica) compuesta, lo que antes se proyectaba por medio de las medidas métricas binarias.

En la pieza *Gnomo* se transmite por medios rítmicos el espantoso, extravagante e impulsivo modo de andar del personaje fantástico. En *Papillons*, de Schumann, la reproducción plástica musical de las entradas de los bailarines, orgánicamente se combina con la imitación de los movimientos mariposeados.

Los mismos ritmos utilizó Grieg en su miniatura *op. 43-1 Mariposa*, del tercer cuaderno de las piezas líricas.

**Allegro grazioso**

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a *cresc.* marking. The third system features a *poco rit.* section followed by a return to *a tempo*. The piece concludes with a *f* dynamic.

La fantasía musical de los románticos genera la poesía de la rueda, péndulo, etc. La canción de Schubert, *El caminar*, despierta las asociaciones con el movimiento de las ruedas del molino, por su figuración rítmica interrumpida del acompañamiento. En otras canciones, como en *La hilandera* y *Margarita en la rueda*, podemos oír el huso. En la escena de la “Carta de Tatiana”, de la ópera *Evgeny Onegin* de Tchaikovsky, se observa la imitación maravillosa de los movimientos de la pluma sobre el papel, con las paradas pensativas, con la marcación de los signos de puntuación.

La duración de los sonidos que forma el cinema musical es mucho menor de los que imitan las construcciones habladas. Esto se debe a que los movimientos son elásticos, plásticos, unidos, articulados de menor grado. En el simple gesto, un elemento pasa al otro suave e instantáneamente; su imitación en la música debe copiar la suavidad por medio de *quasi glisando*, las *fiorituras* muy rápidas. En la *Procesión de los Gnomos*, de E. Grieg, la relación simétrica de los pasajes habla sobre el movimiento real en el espacio.

E. Grieg. *La Procepción de los Gnomos*. Cuaderno V, núm. 3. Piezas líricas

*Allegro moderato*

*pp*

*sempre pp*

La frase inicial del primer nocturno de Chopin determina los objetivos cinéticos espaciales asociados con el suave balanceo y bamboleo.

F. Chopin. *Nocturno op. 9, núm.1*

La nueva lógica del desarrollo de la obra musical romántica es la lógica poética literaria. Muy fuerte influencia se experimenta por parte de los géneros sintéticos épico-dramáticos de la balada y el poema.

Schubert, Schumann, Brahms y Chopin crearon las baladas sobre textos famosos. La realización instrumental de la balada aparece como el reflejo directo de los argumentos de las baladas literarias. Así son las baladas para piano de Brahms y Chopin. En el primer plano aparece la intensidad del sujeto, la que permite construir la composición en la relación estructural y realizar el principio de programa, tan importante para los románticos. La balada *op. 10* núm. 1 de Brahms está escrita sobre el texto de balada escocesa *Eduardo* y Tchaikovsky usa la rítmica de la balada en el tema principal de su quinta sinfonía.

P. I. Tchaikovsky. *Sinfonía* núm. 5. Primera parte. Tema principal

**Allegro con anima**

The musical score is for the first movement of Tchaikovsky's Symphony No. 5, titled 'Allegro con anima'. It features six staves: Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Violin (VI.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The woodwinds have 'I. Solo' markings and 'pp' dynamics. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

La fuerte influencia poética sobre la música instrumental se observa en el género de *Intermezzo* de Brahms. En el sentido métrico-estructural y compositivo, los *intermezzos* para piano tienen una posible relación con el género poético antiguo de la elegía. El compositor fue conocedor de la antigua métrica poética, lo que se refleja en el predominio ternario de sus *intermezzos*; esto puede ser el resultado del reflejo del pentámetro y hexámetro de las elegías antiguas. La presencia casi obligatoria del episodio-contraste en el centro del *intermezzo* está relacionada con bivalencia semántica de este género poético, impregnado por los sentimientos mixtos de la tristeza y la felicidad.

La interferencia de símbolos rítmicos en la música del siglo XIX aumenta con la tendencia poligenérica; se revela en forma difusa y de collage. En la forma difusa observamos la correlación simultánea de diferentes géneros, por ejemplo en el *Nocturno en Do menor* de Chopin, el coral, con su movimiento monorrítmico de todas las voces, y de la marcha, con su ritmo puntuado. La tendencia poligenérica en forma de *collage* se presenta en contraposición, en el tiempo de los diferentes géneros

(romanza y coral en la segunda parte de *Carnaval en Viena* de Robert Schumann; Aria y Mazurka en el *Nocturno en Do sostenido menor*, de Chopin, etcétera).

F. Chopin. *Nocturno op. 48, núm.1*

The image displays three systems of musical notation for Chopin's Nocturne op. 48, no. 1. The first system, starting at measure 23, features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. The instruction "otto voce" is written above the treble staff. The second system, starting at measure 27, continues the piece with a similar texture, including a dynamic marking of "sempre p" (piano) and a fermata over a measure. The third system, starting at measure 32, shows a continuation of the melodic and harmonic patterns. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Los románticos descubrieron, en el siglo XIX, una nueva semántica extra-musical basada en los diferentes géneros del arte literario (épico-dramático, lírico), la cual engendra la semántica intro-musical y permite la maravillosa metamorfosis poética de los medios expresivos musicales, incluyendo los metrorrítmicos.



## V. El Impresionismo

El Impresionismo es una corriente artística de finales del siglo XIX y principios del XX. En general, no logró constituir una escuela al nivel de estilo artístico; aunque sus descubrimientos forman parte de la moderna cultura estética. El Impresionismo musical tiene como antecesor al Impresionismo de la pintura francesa. La lista de los representantes de este estilo es bastante corta: tradicionalmente se nombran las figuras de Erik Satie, Claude Debussy y Maurice Ravel. Por otra parte, la originalidad mental y el tamaño de la personalidad de cada uno de los nombrados maestros permite a muchos musicólogos colocarlos como pioneros y fundadores del arte musical moderno.

En la pintura francesa, los compositores nombrados buscaban y encontraban no sólo analogías emocionales, sino recursos expresivos. Por sí mismo, el término Impresionismo, en relación con la música, tiene carácter relativo (en particular, Claude Debussy se expresaba en varias ocasiones contra el uso de este término). Es entendible que los medios creativos de la pintura, unidos con el sentido de la vista,

y los medios del arte musical, basados en gran parte en el sentido auditivo, puedan correlacionarse solamente al nivel de las frágiles paralelas asociativas, las cuales existen en la consciencia.

Las analogías directas entre los medios artísticos de la pintura y la música se hacen posibles únicamente a través de la personalidad del compositor, quien experimenta la influencia personal del pintor y su obra. Sin embargo, es basto solamente nombrar las más relevantes obras de Debussy y Ravel para tener idea sobre el efecto causado por las imágenes visuales los paisajes de pintores impresionistas en sus creaciones. Así, las *Nubes*, *Estampes*, *Jardines bajo la lluvia* es la más pintoresca de este ciclo, un dibujo de acuarela sonoro, *Imágenes*, *Reflexiones en el agua* (obra maestra del Impresionismo), la suite sinfónica *Amanecer al medio día en el mar*, con la que Debussy concluye los paisajes musicales. Al igual, las obras de Maurice Ravel son testimonios de los enlaces entre la pintura y la música: *Juegos de agua*, y el ciclo de piezas *Espejos*, etcétera.

El mundo circundante en la música de los impresionistas se abre con el cristal de aumento de los finísimos reflejos psicológicos, sensaciones poco conscientes, nacidas por medio de la contemplación de los imperceptibles cambios del movimiento de la naturaleza, estos crearon obras refinadas y al mismo tiempo muy claras en el uso de recursos expresivos, emocionalmente reservados lo cual hizo cambiar el sentido del uso de los géneros musicales. Principalmente se crean las formas de miniatura programática o ciclos de suite (analogía con el rococó), donde dominaba el principio del género de gran colorido o de la pintura musical.

Los compositores impresionistas enseñaron a “oír la luz”, expresar por medio de los sonidos, los movimientos del agua, hojas de árboles, viento y de refracción de la luz del sol en el aire nocturno.

En relación con el aspecto de la evolución metrorrítmica a través de los estilos artísticos de diferentes épocas, la percepción de los impresionistas es genéticamente muy parecida a la de los románticos; es decir, estos se vieron enlazados de manera permanente con el aspecto literario y los impresionistas abrieron nuevas posibilidades del lenguaje musical por medio de la pintura.

Ya en la primera obra del Impresionismo se observa esta síntesis genética plasmada en las formas melódicas de la nueva generación.

C. A. Debussy. *Preludio a la siesta de un fauno* (tema principal)*P'relude à lâprès-midi d'un faune*

Très modéré  
1<sup>o</sup> SOLO

*p* doux et expressif

Observando la innovación impresionista en el campo rítmico, de alguna forma se puede hacer una analogía con las raíces genéricas usadas por los románticos. Así, hablando de los géneros cinéticos, los románticos comenzaron a usar cadenas sonoras de corta duración para expresar la plástica del movimiento. En este sentido, los impresionistas, para expresar el movimiento de la luz y del agua, crearon corrientes sonoras compuestas por duraciones métricas de más corto valor. Cada nivel de factura musical a veces está organizado con su propia vida temporal, lo que se refleja con la marcación de diferentes medidas métricas para cada elemento constructivo.

M. Ravel. *Espejos*. “Un barco en el océano”

*D'un rythme souple-Très enveloppé de pédales*

*pp*

*en dehors*

Se amplía el espectro del contenido imaginativo expresado por medio de los géneros de la genética declamativa.

C. Debussy. *Imágenes*. “Homenaje a Rameau”

Lent et grave  
(dans le style d'une Sarabande mais sans rigueur)

*pp* *expressif et abasourdi*

La expresividad monorrítmica hace contraste con las nuevas sonorizaciones nacidas por causa de la síntesis de las diferentes pulsaciones rítmicas de cada elemento de la factura musical.

M. Ravel. *Gaspar de la noche*. “La horca”

*pp*

*un peu marqué*

*Sourdine durant toute la pièce*

Los exánimes acordes columpiados, extendidos en casi todos los niveles de la textura musical, desarrollados monorrítmicamente en forma de coral, expresan el cuerpo del hombre ahorcado. Las múltiples repeticiones de la nota *Sib* están creando un fondo imitativo de las lejanas campanadas.

C. Debussy. *El Rincón de los niños*. “La nieve está danzando”

Musical score for "La neige est dansant" by Claude Debussy. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. The right hand has a triplet of eighth notes. Dynamics include *pp* and *p*. Performance instructions include "cédez un peu" and "au mouvt".

M. Ravel. *Gaspar de la noche*. “Scarbo”

Musical score for "Scarbo" by Maurice Ravel. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand. The right hand has a triplet of eighth notes. Dynamics include *pp* and *ppp*. Performance instructions include "sonorité" and "très fonda et bien égal de sonorité".

Por medio del uso de una sola nota (minimización del recurso melódico y maximización rítmica) se crean espacios sonoros duraderos capaces de expresar diferentes imágenes visuales (incluyendo las fantásticas); así se puede oír en la sombra de la luz de la luna cómo Scarbo rasca y ríe inquieto.

Los impresionistas no aspiraban a subrayar los procesos profundos del Universo; el conocimiento del mundo en el Impresionismo se basa en la refinada observación y las experiencias visuales del compositor, las cuales usa para lograr la máxima reflexión natural de su percepción.

C. Debussy. *El rincón de los niños*. “El pastorcillo”

**V. The little Shepherd**  
Très modéré

Una de las fuentes de frescura de la música de los impresionistas fue encontrada en las nuevas formas del jazz negro.

C. Debussy, *El rincón de los niños*. “El negrito”

*très net et très sec*

La obra de Ravel más famosa está basada en la adopción de una antigua danza andaluza: *Bolero*. La enorme expresividad que la hizo inmensamente conocida se logró por el medio rítmico, que generó un gran campo energético. El ritmo caracterizado por su descendencia española se repite incansablemente, acumulando en esta forma una gran excitación, hasta llegar a su punto climático.

M. Ravel. *Bolero*

Tempo di Bolero, moderato assai ♩ = 72

Fl. 1

Tb. picc. 1

Vlc.

Vlc.

*pp*

The first system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth notes and some slurs. The middle staff is in alto clef and contains a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The bottom staff is in bass clef and contains a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern.

The second system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a series of eighth notes and some slurs. The middle staff is in alto clef and contains a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The bottom staff is in bass clef and contains a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern.

## VI. La música contemporánea

En el contexto de la música clásica europea, la música contemporánea es la que se ha escrito después de los años sesenta del siglo XX. En un sentido más amplio, música contemporánea sería cualquier música que se escribe en el presente. Es materia de un arduo debate si el término se debería aplicar a la música de cualquier estilo o si se le aplica exclusivamente a los compositores de música de vanguardia o música moderna.

Se ha utilizado el término *contemporáneo* como sinónimo de *moderno*, particularmente en medios académicos, mientras que otros son más restrictivos y se lo aplican sólo a los compositores que están vivos y a sus obras. Ya que es una palabra que describe un marco de tiempo más que a un estilo o idea unificadora en particular, no existe un acuerdo universal acerca de cómo hacer estas distinciones.

A comienzos del siglo XX, la música contemporánea incluía el serialismo dodecafónico, la atonalidad, un mayor número de disonancias sin resolución, la complejidad rítmica y la música del Neoclasicismo. La música contemporánea de

los años cincuenta en general implicaba alguna forma de Serialismo; en los años sesenta, Serialismo, indeterminación y música electrónica, incluyendo música por computadoras, arte mixto, performance, y desde entonces, música minimalista, posminimalista y todas las anteriores.

Algunos de los movimientos en la música contemporánea son:

#### Movimiento moderno

Muchas de las figuras clave del movimiento moderno están vivas aún o han fallecido recientemente, y en la actualidad existe un núcleo de compositores, intérpretes y aficionados extremadamente activos que continúan llevando las ideas y formas del Modernismo. Elliott Carter, por ejemplo, está activo aún, al igual que Lukas Foss. Si bien grandes escuelas de composición moderna, como la del Serialismo, no son ya el centro de la discusión teórica, el periodo contemporáneo está iniciando el proceso de ordenación del conjunto de elementos del Modernismo en busca de obras suficientemente valiosas para ser incluidas en los repertorios. La lista de compositores modernistas activos incluye a Thomas Adès, Harrison Birtwistle, Alexander Goehr, Magnus Lindberg, Gunther Schuller y Judith Weir.

#### Posmodernismo

El Posmodernismo es una influencia fuerte en la música contemporánea. Un crítico señaló que una manera fácil de encontrarlo es buscar la palabra *nuevo* o los prefijos *neo* o *pos* en el nombre de algún movimiento. Sin embargo, en una era de los medios, de las presentaciones sistemáticas y las relaciones de poder siguen siendo la realidad dominante para la mayoría de las personas nacidas en las principales naciones industrializadas, el Posmodernismo parece mantenerse como el modo más común de la expresión artística.

#### Poliestilismo

Es el uso de múltiples estilos o técnicas musicales, y es considerado una característica posmoderna. Compositores poliestilísticos son, por ejemplo, Valentin Silvestrov, Lera Auerbach, William Bolcom, Sofia Gubaidulina, Alfred Schnittke, Dmitri Silnitsky, George Rochberg, Magaly Ruiz, Frederic Rzewski, Ezequiel Viñao, Frank Zappa y John Zorn.

## Conceptualismo

Cuando Marcel Duchamp colocó un urinario en un museo de arte, produjo el golpe más visible del arte conceptual. Una obra conceptual es un acto cuya importancia musical se obtiene del marco más que del contenido de la obra. La música conceptual encontró a su mejor representante en John Cage. Un ejemplo puede ser la obra "4' 33" (John Cage, 1952) que consiste sólo de silencios, presentada por el famoso pianista David Tudor, quien se sentó al piano sin tocarlo realmente en ningún momento durante los 4 minutos y 33 segundos. Otra obra importante de este estilo es "56 Blows" de Alvin Singleton, una obra que tiene la particularidad de haber sido mencionada en un debate en el Senado de Estados Unidos.

## Minimalismo y Posminimalismo

En el mundo de la música, el término *minimalismo* se aplica a veces a la música que muestra alguna de las características siguientes (o todas): repetición de frases musicales cortas, con variaciones mínimas en un periodo largo; éstasis (movimiento lento), a menudo bajo la forma de zumbidos y tonos largos; énfasis en una armonía tonal, así como la caracterización de un pulso constante. La generación minimalista todavía cumple un papel importante en la nueva composición. Philip Glass ha continuado expandiendo su ciclo sinfónico, mientras que *On the Transmigration of Souls*, de John Adams (una obra coral en conmemoración de las víctimas de los atentados del 11 de setiembre de 2001), ganó el Premio Pulitzer. Steve Reich ha explorado la ópera electrónica y Terry Riley ha continuado activo escribiendo música instrumental. Pero más allá de los mismos minimalistas, los tropos de la armonía triádica no funcional son ahora un lugar común, incluso en compositores que no son reconocidos como minimalistas propiamente dichos.

Muchos compositores están expandiendo los recursos de la música minimalista al incluir ritmos e instrumentos propios del rock y la música étnica (World Music), Serialismo, y muchas otras técnicas. Kyle Gann considera los *Time Curve Preludes* de William Duckworth como la primera pieza posminimalista, y considera a John Adams como un compositor posminimalista y no minimalista. Gann define el Posminimalismo como la búsqueda de una mayor complejidad armónica y rítmica por compositores tales como Mikel Rouse, Roberto Carnevale y Glenn Branca. Este es considerado también un movimiento artístico en pintura y escultura que comenzó a fines de los años sesenta.

### Tonalidad posclasicista

Otro aspecto de posmodernidad se puede encontrar en la tonalidad posclasicista a la que están dedicados compositores como Michael Daugherty y Tan Dun.

### Eclecticismo

Con un amplio rango de estilos de interpretación, muchos compositores contemporáneos trabajan combinando estilos, una técnica llamada Poliestilismo, o combinando incluso múltiples géneros musicales. Un compositor muy influyente de este tipo es Frank Zappa, y en círculos más jazzísticos, John Zorn.

### Experimentación

Un movimiento importante de la música contemporánea involucra la expansión de los gestos disponibles a los instrumentistas, como por ejemplo en la obra de George Crumb. El *Kronos Quartet* se encuentra entre los conjuntos más activos que promueven la música contemporánea para cuarteto de cuerdas.

### Música electrónica

Surgida en la década de los años cincuenta, con el uso de osciladores electrónicos, la electrónica es ahora parte de la corriente principal de creación musical. La interpretación de obras utiliza a menudo sintetizadores midi para acompañar o reemplazar algunos músicos o instrumentos. La antigua idea de la música electrónica —como una búsqueda de sonido puro y una interacción con el equipo en sí— continúa encontrando un lugar en la composición, desde piezas comercialmente exitosas hasta obras dirigidas a oyentes muy selectos.

### Neoromanticismo

El resurgimiento del vocabulario de la nueva tonalidad que floreció en los primeros años del siglo XX continúa en el periodo contemporáneo, aunque no se le considera chocante o controvertido como tal. Compositores que trabajan en la vena Neorromántica son, por ejemplo, George Rochberg y David Del Tredici. A finales del siglo XX y comienzos del XXI, encontramos un nuevo resurgimiento de este género en Europa.

## Neotonalismo

Surge en la segunda mitad del siglo XX como reacción ante el Atonalismo. Dentro de este género se engloban compositores que utilizan de nuevo la tonalidad después de que ésta fuese marginada en gran medida por las corrientes del género atonal contemporáneo. El Neotonalismo es un movimiento muy amplio que unifica y mezcla estilos muy diferentes, entre los cuales se pueden citar como subgéneros de éste, el Eclecticismo (o Poliestilismo) y el Neorromanticismo. Algunos compositores neotonales son: John Corigliano, John Rutter, Arvo Pärt, Henryk Górecki y Astor Piazzola y los españoles Pedro Iturralde, Manuel Alejandro y Román Alís.

## Libre improvisación

Es música improvisada en muchos casos sin reglas previas establecidas, secuencias de acordes o melodías previamente acordadas. La libre improvisación, como estilo de música, se desarrolló en Europa y Estados Unidos en la mitad y fines de la década de los años sesenta en respuesta, o inspirado por, el movimiento del free jazz así como por la música clásica contemporánea. Entre los artistas más reconocidos dentro de este estilo están los saxofonistas Evan Parker y Peter Brötzmann, el guitarrista Derek Bailey y el grupo improvisacional británico AMM.

## Música Postescopoléndrica

La música Postescopoléndrica es una corriente europeo-americana que se desarrolla en Bruselas, Bélgica a partir de 1998, y luego en Montréal, en Córdoba (Argentina) y en Santiago de Chile. Esta música se caracteriza, como las escolopendras, por sistemas independientes de movilidad que, por supuesto, pertenecen al mismo animal. Entre los compositores importantes del movimiento tenemos a David Nuñezañez, Juan Carlos Tolosa, Pierre Kolp, André Ristic y Alejandro Guarello.

En la música del siglo XX, el lenguaje musical cada vez es más complejo, pero en resumen, siempre ha sido el mismo: la grafía musical, o el contrapunto, el ritmo, el timbre y las formas musicales. Lo que va cambiando es la estética musical, se percibe el abandono absoluto de las formas estructurales y las obras se convierten en un desarrollo continuo, a la vez que se da la disolución de la armonía o tonalidad y búsqueda de nuevas combinaciones de sonidos. Ante esta situación los compositores adoptan dos posturas diferentes:

1. Aceptar la tradición musical y trabajar sobre ella, hacer obras más complejas, o componer obras al estilo de toda la vida.

2. Inventar un lenguaje innovador, respetando o no, algunos de los elementos tradicionales.

Algunas de las características generales de la música del siglo XX son:

- Utiliza elementos sonoros como material musical, así como instrumentos tradicionales que se tocan de forma no tradicional, por influencia de otro tipo de música que no sea clásica o con la búsqueda de nuevas formas musicales.
- Emplea instrumentos antes insólitos en la música clásica como el saxofón, acordeón, armónica, entre algunos, así como la invención de instrumentos electrónicos como ondas de Martenot, sintetizador, percusiones imitadas electrónicamente, etcétera.
- Usar el ritmo es uno de los elementos básicos y representativos de la música contemporánea del siglo XX; los creadores tienden a escribir la rítmica de sus obras cada vez más complicada y variada.

Durante toda la historia del arte musical, la problemática del tiempo nunca fue tan complicada como en el siglo XX. Aparecen múltiples teorías en diferentes campos del conocimiento humano; nuevos conceptos del tiempo se reflejaron en la música por causa de su naturaleza temporera, convirtiéndola en el objeto número uno para sus demostraciones. El tiempo se convirtió en el principal problema artístico del nuevo ciclo de la historia de la música. La heterogeneidad del siglo XX se refleja en la multitud de los nuevos conceptos del tiempo y ritmo; una simple enumeración de estos conceptos ocuparía más de una centena de páginas. En este caso, es imposible abarcar toda esta diversidad, por lo que se delimitarán únicamente las características de los problemas más relevantes.

La frontera entre los siglos XIX y XX dio fin a la hegemonía de la tonalidad y al mismo tiempo, liberó el lugar para otros elementos de la música en primer lugar, el ritmo. Las innovaciones rítmicas de principios del siglo XX parecían desconcertantes, como el resultado de la liberación de la nueva corriente energética de la música, la cual, durante los últimos siglos, se ocultaba.

Algunos compositores utilizaban nuevo tiempo y ritmo en sus obras, otros, aparte de esto, escribieron tratados científicos; en una u otra forma el tiempo y el ritmo están en primera fila del arte musical. Aparecen gran cantidad de obras musicales utilizando la palabra tiempo: *Cuarteto del fin de los tiempos*, *Chronochromie* y *La mirada del tiempo*, de Olivier Messiaen, *Las medidas del tiempo*, *Los tiempos venideros*, de Stockhausen. *Las figuras del tiempo* de Gubaidulina, *Las del tiempo y el silencio*, de Penderecky, *Tempus destruendi, tempus aedificandi*, de Dallapiccola. *Tempus loquendi*, de Zimmerman; y *Tempi concertati*, de Berio.

Los campos de composición musical en los que el tiempo sufrió los cambios más innovadores son:

- Multiparametralidad. Función independiente de diferentes parámetros musicales, dentro de los cuales se encuentra el parámetro del tiempo.
- Serialismo. Serialización de diferentes parámetros, dentro de los cuales se encuentran las series de duraciones, tempos, distancias.
- Minimalismo. La repetición prolongada de las células melódico-rítmicas hace funcionar el ritmo en forma cíclica.
- Poliestilística. Cruzamiento, a veces choque, del pulso temporal de la música de diferentes estilos y épocas, durante la realización de citas y alusiones. En la composición se mete el tiempo ajeno.
- Aleatorismo. Técnica con las estructuras no fijas, usa el tiempo no controlado por el compositor.
- Música electrónica. Creada por aparatos electrónicos; permite estudiar la profundidad del sonido, crear estructuras acústicas y rítmicas de cualquier complejidad, penetrando en las más ocultas capas del tiempo.
- Interdimensional. La disposición sonora interdimensional del espacio de dos o más dimensiones, realizada en diferentes áreas de la existencia musical; por ejemplo: la actuación escénica (cuando los intérpretes se mueven y actúan), o la colocación de los intérpretes y fuentes del sonido en diferentes lugares fuera de la escena.

Aun con esta pequeña lista de los nuevos conceptos estilísticos innovadores de la creación musical contemporánea, se puede entender que el tiempo musical de la composición del siglo XX se transforma al obtener nuevas coordenadas.

Los conceptos de la teoría del tiempo musical correspondientes a la segunda mitad del siglo XX (Messiaen, Boulez, Stockhausen) aparecieron como la base y explicación de la problemática específica de su propia creación. Un fenómeno curioso refleja, por una parte, la máxima individualización del mismo proceso de la creación musical y, por otra parte, la creciente complejidad de la práctica de la composición musical, la cual se manifiesta en la necesidad de su explicación por el mismo autor. Así, la primera formulación de las ideas rítmicas de Messiaen se realizó en el tratado *La técnica de mi lenguaje musical* (1944). A su segundo trabajo teórico, *Tratado sobre el ritmo, color y ornitología* (1949-1992), dedica casi medio siglo de vida, sin exagerar, y es el estudio más monumental sobre el tiempo y ritmo del siglo XX.

## Ejemplos de las obras de O. Messiaen.

Très modéré (autoritaire et incantatoire)  
Grave *musicante*

2 Hrb *f*

2 Clar Si b *f*

1er Trp Ut *f*

2ds ons (5,6,7,8) *pp*

Altos (5,6,7,8) *pp*

## Passioné, un peu vif

3 Trp Ut *ff*

Cornet Si b *ff*

## Merle mošr

*pp*

6

3

3

5

*ppp*

Sobre la problemática del tiempo y ritmo, Pierre Boulez dedicó muchos trabajos teóricos; sus pensamientos sobre ritmo y tiempo se exponen en su libro *Pensar la música el día de hoy*. Boulez desarrolló y enriqueció el método de Messiaen, su maestro. Es ampliamente conocido su término “tonalidad rítmica”, la cual determina el aislamiento consciente del ritmo de los demás parámetros; y además marca la independencia de la estructura rítmica de la organización de la altura del sonido: el elemento rítmico debe ser absolutamente atonal y por eso es necesario encontrar los métodos heterogéneos, al igual que los dodecafónicos.

Para la teoría del tiempo de Stockhausen, el punto de apoyo está en la frase inicial de su artículo cómo corre el tiempo: “la música representa las proporciones reglamentadas en el tiempo” y lograr, por medio de la experimentación simultánea de la sonorización, diferentes dimensiones temporales. Stockhausen refleja la situación del mundo contemporáneo. Así, en la vida real, el hombre moderno está obligado constantemente a cambiar su perspectiva temporera; si él no hace esto, se enferma y hasta muere; porque el grado de estos cambios es demasiado alto. Por eso, en la composición moderna, las fluctuaciones temporeras pueden ser una de las más importantes ideas estructurales.

En la situación de la música nueva, cuando ya no es habitual seguir los cánones de la composición, el compositor asume la responsabilidad de generar un modelo único de la creación.

Los conceptos modernos del tiempo son muy amplios: desde tiempo eterno divino independiente de lo humano, hasta el tiempo-materia, el cual se puede detener, dar vuelta, comprimir, estirar y prácticamente tocar con las manos.

El fenómeno del tiempo del siglo XX, en diferentes aspectos, es inagotable.



# Bibliografía

Abert, German. W. A. (1989), *Mozart*, 4 tomos, Música, Moscú.

Aranovsky, M. G. (2007), *Música, como forma de la actividad intelectual*, Nauchnaya Kniga, Moscú.

Asafiev, B. (1971), *La forma musical como un proceso*, Muzyka, Leningrado.

Bandura, A. (1993), *Las diferentes cosmovisiones de Alexander Scriabin*, Música, Moscú.

Beriain, Josetxo (2008), *Aceleración y tiranía del presente. La metamorfosis en las estructuras temporales de la maternidad*, Antrophos, UAM, México.

Berlioz, Héctor (1967), *Memorias*, Música, Moscú.

Bialy, Y. (1989), "Historia del trío pianístico", en *Biblioteca Pedagógica Musical*, Música, Moscú.

Bochkariov, L. (2006), *Psicología de la actividad musical*, Clásica XXI, Moscú.

Boissier, A. (2002), *Lecciones de Lizt*, Kompositor, San Petesburgo

Boulez, Pierre (2008), *Puntos de referencia*, Gedisa Editorial, España.

Casini, Claudio (1999), *El Siglo XIX*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

- Chaliapin, F. I. (2005), *La máscara y el espíritu: mis cuarenta años en el teatro*, Geleos, Moscú.
- Chejov, M. A. (2008), *Técnica del actor teatral*, Art, Moscú.
- Comte-Sponville, André (2001), *¿Qué es el Tiempo? Reflexiones sobre el presente, el pasado y el futuro*, Andrés Bello, Barcelona.
- Cooper, Grosvenor y Leonard B. Meyer (2000), *Estructura rítmica de la música*, Idea Books, S. A., España.
- Cordero, Roque (1963), *Curso de solfeo*, Ricordi, Buenos Aires.
- Crocker, Richard L. (1986), *A History of Musical Style*, Dover Publications, Inc., New York.
- Chelishev, E. y D. Shajovskoy (1994), *Herencia cultural de la migración rusa. 1917-1940*, ts. I y II, Moscú.
- Dalcrose, E. (2008), *El ritmo*, Clásica XXI, Moscú.
- Di Benedetto, Renato (1999), *El Siglo XIX*, Primera parte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Druskin, M. J. Brahms (1988), *Monografía*, Música, Leningrad.
- Elías, Norberto (2000), *Sobre el tiempo*, México.
- Ekimovsky, Víctor (1987), *Oliver Messiaen*, Sovetsky Compositor, Moscú.
- Einstein, Albert (1977), *Mozart. Personalidad*. Creación, Moscú.
- Fischer, Edwin y Natan Fishman (2004), *Cómo interpretar a Beethoven*, Clásica XXI, Moscú.
- Gofman, I. (2007), *Interpretación pianística. Respuesta a las preguntas sobre la interpretación pianística*, Clásica XXI, Moscú.
- Golubovskaya, Nadezhda (2007), *El arte de la interpretación*, Kompositor, San Petersburgo.

- Gorchakov, N. (1951), *Lecciones de dirección teatral de Stanislavski*, Iskusstvo, Moscú.
- Grabner, H. (2001), *Teoría general de la música*, Akal, S. A.
- Hazrat Inayat, Khan (2007), *El misterio del sonido*, Sfera, Moscú.
- Historia de la música universal* (2007), Siglo XX, Academia XXI, Moscú.
- Historia del teatro universal* (2005), Academia XXI, San Petersburgo.
- Jan Jazrat, Inayat (1997), *El misterio del sonido*, Moscú.
- Kalinina, N. (2006), *Música de Bach para instrumentos de teclado en la clase de piano*, Clásica XXI, Moscú.
- Kant, Manuel (2003) *Crítica del Juicio*, Porrúa, 8a. ed. México.
- Koryjalova, N. (2006), *En el segundo piano*, Kompositor, San Petersburgo.
- \_\_\_\_\_ (2007), *Términos musicales interpretativos*, Kompositor, San Petersburgo.
- Kartavtseva, M. (1999), *Solfeo del siglo XXI*, Moscú.
- \_\_\_\_\_ (1978), *Desarrollo de aptitudes creativas en las clases de solfeo*, Música, Moscú.
- Keldysh, Y. (1973), *Rachmaninov y su tiempo*, Música, Moscú.
- Kirilina, L. (2009), *Beethoven. Vida y creación*, ts. I yII, Conservatorio de Moscú, Moscú.
- Lanza, Andrea (1999), *El Siglo XX. Tercera parte*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Liberman, E. I. (2006), *Las sonatas para piano de Beethoven*, Libros 1, 2 y 3, Música, Moscú.
- Long, Margerit (1985), *En el piano con C. Debussy*. Sovetsky Compositor, Moscú.

- Malinovskaya, A. (1990), *La entonación en la interpretación pianística*, Música, Moscú.
- Mathis, Lussy (1945), *El ritmo musical*, Ricordi, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (1883), *Le Rythme Musicale*, París.
- \_\_\_\_\_ (1888), *Acentos, matices y tempo en la música vocal e instrumental*, trad. del francés al ruso por Bessel y Co. Proveedor de la Corte del Emperador Ruso, San Petersburgo.
- \_\_\_\_\_ (1945), *El ritmo musical: su origen, función y acentuación*, trad. de Pascual Quaratino, Ricordi, Buenos Aires.
- Mayakovsky, Vladimir (1926), *¿Cómo hacer Poesía?*, Moscú.
- Minas, Dogantan (1997), *Mathis Lussy's Theory of Rhythm as a Basic for a Theory of Expressive Performance*, Disertación Doctoral, Departamento: Música, Columbia University.
- Merkulov, A. (2007), *Cómo interpretar Mozart*, Clásica XXI, Moscú.
- \_\_\_\_\_ (2007), *Cómo interpretar Haydn*, Clásica XXI, Moscú.
- Neuhaus, Heinrich (2002), *El arte del piano*, Real Musical, Madrid.
- Ozarovsky, Y. E. (2009), *La música en la palabra viva. Bases de la recitación artística rusa*, Librocom, Moscú.
- Persichetti, Vincent (2004), *Armonía del siglo XX*, Real Musical, España.
- Petrúshin, V. Y. (2008), *Psicología musical*, Proyecto académico, Moscú.
- Pestelli, Giorgio (1999), *La época de Mozart y Beethoven*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Pfeiffer, Theodor (1895), *Lecciones de Hans von Bülow*, trad. Buhovtsev, A. N. Jürgenson, Moscú.
- Polurovsky, V. M. y N.V. Suslova (2001), *Correcciones psicológicas de las actividades musicales pedagógicas*, Vlados, Moscú.

- Prudnikova, Irena y Paul Hindemith (1979), *Artículos*, Sovetsky Compositor, Moscú.
- Rosinkina, A. (2000), *Mozart cartas*, Agraf. Moscú.
- Rubsova, V. (1980), *Crítica y musicología*, Música, Leningrad.
- Sabaniyev, L. (2000), *Memorias sobre Scriabin*, Música, Moscú.
- Salvetti, Guido (1999), *El Siglo XX*. Primera parte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Savshinsky, C. (2004), *El trabajo del pianístico sobre las obras musicales*. Clásica, Moscú.
- Shaposhnikova, L. (2001), *El camino espinoso de la belleza*, Centro Internacional de Rerij, Master Bank, Moscú.
- Schulemberg, David (2001), *Music of the Baroque*, Oxford UP, New York.
- Schweitzer, Albert (2008), *J. S. Bach*, volumes one and two, english translation by Dover Publications, Inc., New York.
- Schönberg, Arnold (2004), *Fundamentos de la composición musical*, Real Musical, España.
- Sposobin, I. (1977), *Solfeo de 2 y 3 voces*, Música, Moscú.
- Scriabin, A. (1998), *Obras selectas: nueva redacción en base a la interpretación del autor*, Muzyka, Moscú.
- Stanislavsky, K. S. (2008), *El trabajo sobre la personalidad del actor*, Art, Moscú.
- Tieplov, B.M. (1947), *Psicología de la habilidad musical*, Muzyka, Leningrado.
- Tkachenko, G. (1990), *El cosmos*. La música. El ritual, Moscú.
- Vinay, Gianfranco (1999), *El Siglo XX*, Segunda parte, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Walter, Ingo F. (2003), *El Impresionismo*, Océano, España.

Weiss, German (2005), *Historia universal de los pueblos del mundo*, Eksmo, Moscú.

Willems, Edgar (1964), *El ritmo musical: estudio psicológico*, trad. Violeta Hemsy de Gainza, Eudeba, Buenos Aires.

Wolff, K. (2001), *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*, New York.

Yúrenev, R. (1998), *Einsenstein: sobre el montaje*, VGIK, Moscú.

---

*Sensibilidad metrorrítmica en el proceso educativo del actor teatral*, de Marina Vladimirovna Romanova Shishparynko y Horacio Antonio Rico Machuca, se terminó de imprimir en diciembre de 2012 en Editorial CIGOME, S.A. de C.V., Vialidad Alfredo del Mazo núm. 1524, ex Hacienda La Magdalena, C.P. 50010, Toluca, México. La edición estuvo a cargo de la Dirección de Difusión y Promoción de la Investigación y los Estudios Avanzados, SIEA, UAEM. Coordinación editorial: Lucina Ayala López. Formación y diseño: Nancy Huerta Vázquez. El tiraje consta de 300 ejemplares.

---





Este libro es producto de una síntesis de investigación y docencia de los maestros del área orfofónico-musical de la Licenciatura en Artes Teatrales de la Facultad de Humanidades, Marina Romanova y Horacio Rico.

El ritmo, como un elemento esencial del lenguaje artístico, pertenece no sólo a la música, sino a otros tipos de arte: la poesía y la danza, con las cuales la música alguna vez estuvo en unidad sincrética, en la síntesis en la que ella, la música, sigue entrando constantemente, a pesar de existir como una forma de arte independiente. Para la poesía y la danza, así como para la música, el ritmo es una de sus características genéricas.

Gracias al interespecífico valor del ritmo en el arte, la teoría del ritmo musical no es sólo un estrecho contacto con la teoría del ritmo del verso y la danza, sino también, orgánicamente, incluye generalizaciones teóricas sobre las especies relacionadas con las artes. Esta forma orgánica es aún mayor debido a que la teoría básica rítmica de la música europea (la métrica griega) fue desarrollada bajo condiciones de existencia sincrética de la música, la poesía y la danza.

La música, como un arte temporal, es impensable sin el ritmo. A través del ritmo se revela su parentesco con la poesía y la danza, así como su incompleta separación con la antigua unidad sincrética. Sería legítimo decir que el ritmo es un principio musical en la poesía y la danza.

Todo el parámetro temporal de la música se revela a través de categorías: ritmo, metro, proporciones de la forma (arquitectónica), tempo y agógica. El ritmo como un fenómeno de una amplia interpretación puede incluir la totalidad de las relaciones del parámetro del tiempo, ser el conjunto de toda coordinación temporal.

La función del ritmo varía de acuerdo a las diversas culturas nacionales, en diferentes épocas históricas y estilos.

La relación entre las categorías rítmicas temporales (tiempo, ritmo, métrica, tempo y agógica) fue diferente en las épocas históricas, tanto en su función práctica en la música como en su interpretación teórica.

Para la práctica creativa se hizo actual la problemática de la organización del parámetro temporal como un nuevo aspecto de la teoría del ritmo musical.

Debido a que la estructura del compás está orgánicamente vinculada con la notación actual, generalmente aceptada, la música de cualquier época se transfiere a este sistema (para facilitar la lectura de las notas). Para esta unificación semiográfica es importante distinguir entre los tipos históricamente disímiles de organización rítmica, y comprender debidamente la función de una línea divisoria de compás: diferenciar su papel métrico real del separativo convencional.

En el libro se exponen los conceptos fundamentales de la teoría rítmica y se hacen excursiones en la historia de la música con numerosos ejemplos de la literatura poético-musical.

