

# COLECCION LABOR

ERNST TOCH

229

Beethoven, Op. 59 Nº 1.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble staff with two accents (+) and a corresponding accompaniment in the bass staff. The second system continues the melody with a trill (tr) and an accent (+) in the treble staff, and a more complex accompaniment in the bass staff, including a section marked 'etc.'. The music is in a key with two flats and a 2/4 time signature.

A MELODÍA

## COLECCIÓN LABOR

---

Lea V.

en las últimas páginas  
de este manual :

la lista de los manua-  
les publicados, que  
le dará una idea de  
la variedad y nú-  
mero de temas tra-  
tados en esta impor-  
tantísima Colección



El Catálogo general  
de Colección Labor  
se envía gratis

---

BIBLIOTECA DE  
INICIACIÓN CULTURAL

COLECCIÓN LABOR

LA MELODÍA

ERNST TOCH



EDITORIAL LABOR. S. A.

Como una viva proyección de las civilizaciones del pasado y de las obras más selectas y características de la época presente, los Manuales de orientación altamente educadora que forman la

## COLECCIÓN LABOR

pretenden divulgar con la máxima amplitud el conocimiento de los tesoros naturales, el fruto del trabajo de los sabios y los grandes ideales de los pueblos, dedicando un estudio sobrio, pero completo, a cada tema, e integrando con ellos una acabada descripción de la cultura actual.

Con claridad y sencillez, pero, al mismo tiempo, con absoluto rigor científico, procuran estos volúmenes el instrumento cultural necesario para satisfacer el natural afán de saber, propio del hombre, sistematizando las ideas dispersas para que, de este modo, produzcan los apetecidos frutos.

Los autores de estos manuales se han seleccionado entre las más prestigiosas figuras de la Ciencia, en el mundo actual; el reducido volumen de tales estudios asegura la gran amplitud de su difusión, siendo cada manual un verdadero maestro que en cualquier momento puede ofrecer una lección breve, agradable y provechosa: el conjunto de dichos volúmenes constituye una completísima

### Biblioteca de iniciación cultural

cuyos manuales, igualmente útiles para el estudiante y el especialista, son de un valor inestimable para la generalidad del público, que podrá adquirir en ellos ideas precisas de todas las ciencias y artes.

# COLECCIÓN LABOR

## BIBLIOTECA DE INICIACIÓN CULTURAL

La Naturaleza de todos los países. La Cultura de todos los pueblos. La Ciencia de todas las épocas

### PLAN GENERAL

SECCIÓN I  
**Ciencias filosóficas**

SECCIÓN II  
**Educación**

SECCIÓN III  
**Ciencias literarias**

SECCIÓN IV  
**Artes plásticas**

SECCIÓN V  
**Música**

SECCIÓN VI  
**Ciencias históricas**

SECCIÓN VII  
**Geografía**

SECCIÓN VIII  
**Ciencias jurídicas**

SECCIÓN IX  
**Política**

SECCIÓN X  
**Economía**

SECCIÓN XI  
**Ciencias exactas,  
físicas y químicas**

SECCIÓN XII  
**Ciencias naturales**

# SECCIÓN V :: MÚSICA

## VOLÚMENES PUBLICADOS

- Teoría general de la Música**, por el Prof. H. RIEMANN, de la Universidad de Leipzig. Con numerosos ejemplos musicales, dos Apéndices, y un Índice acústico. (3.ª edición).
- Compendio de Armonía**, por H. SCHOLZ. (4.ª edición).
- La Orquesta moderna**, por el Prof. Dr. FR. VOLBACH. Con 56 figuras y 3 láminas. (2.ª edición).
- Compendio de Instrumentación**, por el Prof. H. RIEMANN. Con 16 figuras, ejemplos musicales y un Índice acústico. (Reimpresión de la 2.ª edición).
- Manual del pianista**, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales. (2.ª edición).
- Reducción al piano de la partitura de orquesta**, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales. (2.ª edición).
- Bajo cifrado (Armonía práctica realizada al piano)**, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales, clave de temas, una lámina y un Índice acústico. (2.ª edición).
- Ditado musical**, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales y un Índice acústico. (2.ª edición).
- Fraseo musical**, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales. (2.ª edición).
- Música popular española**, original del Prof. E. LÓPEZ CHAVARRI, de Valencia. Con numerosos ejemplos musicales y 17 láminas. (2.ª edición).
- La Música en la Antigüedad**, por el Prof. K. SACHS, de Berlín. Con numerosos ejemplos musicales, 18 figuras y 21 láminas. (2.ª edición).
- Manual del organista**, por el Prof. H. RIEMANN. Con 35 figuras, 6 láminas y una escala acústica.
- Composelón musical**, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales. (2.ª edición).
- Fuga**, por el Prof. S. KREHL. Con numerosos ejemplos musicales. (Reimp.).
- Contrapunto**, por el Prof. S. KREHL. Con ejemplos musicales. (2.ª edición).
- Historia de la Música**, por el Prof. H. RIEMANN. Con 60 figuras, 17 láminas y numerosos ejemplos musicales. (Reimpresión de la 2.ª edición).
- Música bizantina**, por el Dr. EGON WELLESZ. Con ejemplos musicales y 16 láminas.
- Armonía y modulación**, por el Prof. H. RIEMANN. Con numerosos ejemplos musicales. (2.ª edición).
- Música de Oriente**, por R. LACHMANN. Con numerosos ejemplos musicales y 8 láminas.
- La Melodía**, por ERNST TOCH. Con numerosos ejemplos musicales.
- La tonadilla escénica**, por J. SUBIRÁ. Con ejemplos musicales y 12 láminas.
- La música religiosa en España**, por A. ARAIZ. Con numerosos ejemplos.
- Introducción al estudio de la música**, por JUAN JOSÉ MANTECÓN. Con numerosos ejemplos musicales.
- Tratado de Armonía**. Libros I-II, por JOAQUÍN ZAMACOIS. Con numerosos ejemplos musicales.
- El Canto Gregoriano**, por FR. GERMÁN PRADO. Con 8 láminas.
- Historia de la música teatral en España**, por JOSÉ SUBIRÁ. Con 20 figuras y 4 láminas.

# LA MELODÍA



BIBLIOTECA UNIVERSITARIA  
LAS PALMAS DE G. CANARIA  
N.º Documento 502606  
N.º Copia 866765

# COLECCIÓN LABOR

---

SECCIÓN V

MÚSICA

N.º 285

---

BIBLIOTECA DE INICIACIÓN CULTURAL



© Del documento, de los autores. Digitalización realizada por ULPGC. Biblioteca Universitaria, 2024

ERNST TOCH

# LA MELODÍA

Traducción del alemán

por

ROBERTO GERHARD

---

EDITORIAL LABOR, S. A. : BARCELONA-BUENOS AIRES

Con numerosos ejemplos musicales

1931

ES PROPIEDAD

## PRÓLOGO

El presente estudio fué escrito en sus líneas fundamentales en 1914. Contiene una serie de reflexiones que he creído dignas de ser retenidas, fruto, en parte, de impresiones personales recibidas en la audición de obras musicales, y en parte sugeridas por observaciones hechas en la enseñanza teórica de la música. Aunque este escrito no está concebido como obra didáctica, creo, no obstante, que es susceptible de alumbrar un poco un terreno que la « teoría » de la música, tan diligente y laboriosa por otros conceptos, ha dejado bastante a oscuras hasta el presente. Hay un sinnúmero de tratados de Armonía, pero, que yo sepa, no existen ni tratados ni cátedras que se ocupen de la teoría de la melodía. Ni que decir tiene, ciertamente, que la invención de melodías es cosa que no puede ser « enseñada » y quedamos en que es hija de la inspiración. Pero no es menos cierto que tampoco puede ser « enseñada » la invención de armonías. Nadie, por supuesto, se atreverá a pensar que el preludeo del *Tristán*, de Wagner, sea el producto de un sobresaliente ahinco y esmero en el estudio de la teoría de la armonía. Sin embargo, es indudable que puede darse — lo mismo en el campo de la melodía que en el de la armonía — un a modo de compendio de las reglas de la lógica musical, el cual, claro está, habrá de modificarse y renovarse incesantemente adaptándose a la perenne renovación de las corrientes musicales, pero

mostrando a través de todas las transformaciones las «leyes inmutables» que gobiernan toda evolución, ya que todo cambio y toda renovación no son sino expresiones distintas de una verdad eterna.

Riemann, Bussler, Jadassohn, Leichtentritt y otros autores han tocado más o menos el problema de la constitución de la melodía, concediéndole un modesto lugar en los tratados generales de la teoría de las formas musicales. Mas el propio Riemann se lamenta en su *Diccionario de la Música* de la falta de una teoría sistemática de la melodía. En la obra no ha mucho aparecida de Ernst Kurth (*Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, ed. Max Hesse), el erudito musicólogo de Berna ocupase de una manera extraordinariamente sugestiva de los fenómenos sonoros lineales, pero encierra sus investigaciones en un reducido marco, ya que las dedica principalmente a un estudio crítico del estilo de la obra de Bach.

La presente obra no puede tampoco, como es natural, colmar esta laguna, ni lo intenta. Pero tal vez pueda tener un valor práctico como ensayo encaminado a allegar materiales para dicho estudio y de esta suerte echar las bases para investigaciones más cabales sobre la materia: tal es el propósito de estas notas.

Ernst Toch

---

## ÍNDICE

	<u>Págs.</u>
I. Introducción .....	9
II. Concepto de la melodía .....	16
III. La recta .....	20
IV. La línea ondulada .....	38
V. Elasticidad melódica y rítmica.....	73
VI. La melodía a la luz de las influencias armónicas .....	88
VII. Notas extrañas a la armonía como elemen- tos melódicos.....	116
VIII. Aglomeraciones e interrupciones. Puntos de apoyo melódicos.....	150
IX. Del ritmo .....	168
Índice onomástico .....	187

## I

### Introducción

Nuestros órganos sensorios pueden dividirse en dos grupos que ofrecen cierto paralelismo en lo que respecta a las funciones que realizan. El primer grupo, formado por los órganos sensorios superiores, comprende la vista y el oído ; el segundo, el de los órganos inferiores, comprende el olfato, el gusto y el tacto. La intensidad, facilidad y rapidez de reacción puede alcanzar, claro está, un alto grado de perfección también en los órganos inferiores, ya sea debido a una « sensibilidad » general muy desarrollada del organismo, ya sea por medio de una educación especial. La sensibilidad táctil del ciego, por ejemplo, o el sentido del olfato y del gusto del químico, ofrecerán un desarrollo y una delicadeza de reacción especiales. Pero las sensaciones que estos sentidos nos proporcionan tienen un carácter indiferenciado en cuanto a su esencia ; las variaciones sólo afectan a la clase de sensaciones, a su intensidad, a la naturaleza de los sentimientos placenteros o desagradables que despiertan en nosotros, mas no a sus cualidades esenciales.

El caso es otro en los sentidos corporales superiores. Lo que « vemos », representa una triple sensación.

Tenemos en primer lugar la forma más elemental de la impresión visual : la línea ; decimos la más elemental por ser la expresión de una extensión unidimensional.

Las extensiones de más de una dimensión se revelan a la vista bajo la forma de impresiones de lo superficial y de lo corpóreo.

Contrastando con la simple impresión lineal, la vista sólo percibe en un principio lo superficial y lo corpóreo en una sola impresión conjunta. Lo que el órgano visual, es decir, la retina, percibe como imagen, cuando no es línea, es simplemente superficie. Si, no obstante, podemos distinguir entre la superficie y el cuerpo, ello es debido únicamente a que en la impresión de lo corpóreo la función inmediata de la vista se combina automáticamente con la función mediata del tacto, complemento que se basa en la suma de experiencias acumuladas. Sin este hábito adquirido no sería posible, por ejemplo, que en la superficie de un espejo viéramos reflejada la imagen de nuestro propio cuerpo y de los que nos rodean como imágenes corpóreas. Con frecuencia se ha observado que los ciegos de nacimiento, que más tarde han llegado a ver como consecuencia de una intervención quirúrgica, necesitan bastante tiempo para llegar a distinguir una circunferencia de una esfera, porque han de aprender primero a realizar la referida combinación de sensaciones visuales y táctiles que para ellos es cosa desconocida.

A las impresiones de línea y superficie viene a asociarse como tercer elemento la impresión del color. La cualidad de esta última es esencialmente distinta, pues no depende ya de los conceptos de extensión.

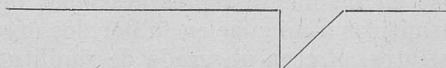
Idéntica división podemos adoptar también en los factores que concurren en toda impresión auditiva, sustituyendo los conceptos de espacio por los de tiempo.

Oyendo el silbido uniformemente prolongado de la locomotora, percibimos una impresión auditiva de carácter lineal, comparable a la línea recta, mientras que el sonido de una sirena que se eleva y desciende uniformemente nos produce la impresión de una curva.

Todos recordamos haber oído innumerables veces este silbido de la locomotora :



que corresponde a una impresión lineal de la forma siguiente, comparable a un filo de navaja con una mella :

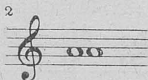


La Geometría nos enseña que dos rectas que se cortan, o que parten de un mismo punto en sentido divergente, constituyen una figura que llamamos ángulo. Esta figura viene a ser, en cierto modo, un término medio entre la línea y la superficie; es más que una línea y no es todavía una superficie, faltándole para ello una tercera línea que corte las otras dos. (Ya que las superficies curvas pueden reducirse a superficies planas, podemos prescindir de ellas en esta analogía.)

Traducidas estas consideraciones al terreno acústico, tenemos que :

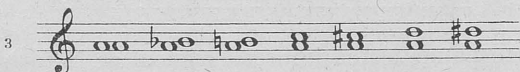
A las dos rectas que parten de un mismo punto en el espacio corresponden las dos rectas sonoras (sonidos) que parten de un mismo punto en el tiempo, es decir, que suenan simultáneamente. Este a modo de ángulo sonoro es lo que designamos con el nombre de intervalo.

Si se toma un compás y se dejan cerradas las dos piernas que forman el instrumento, representan éstas un ángulo de 0 grados que corresponde al ángulo sonoro (intervalo) que llamamos unísono :



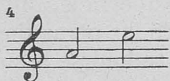


Abriendo poco a poco las piernas del compás, permaneciendo una de ellas en posición horizontal, y tocando al propio tiempo los siguientes intervalos en el piano:

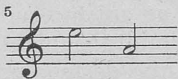


prodúcense en mi mente representaciones de ángulos que, transmitidas a mi conciencia por dos órganos sensorios distintos, ofrecen un grado de similitud que las hace casi coincidentes.

El intervalo de quinta perfecta despierta en mí, de este modo, la idea del ángulo recto. Si en vez de tocar juntas las dos notas que forman dicho intervalo las toco sucesivamente, el intervalo melódico ascendente

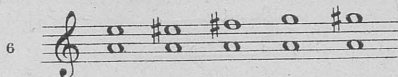


se asocia en mi mente a la idea de un cuerpo que se levanta al aire verticalmente; el intervalo melódico descendente



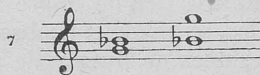
suscita la representación inversa, la de un cuerpo que cae libremente al suelo.

Prosiguiendo la comparación más allá del ángulo recto, llegamos a los intervalos siguientes:



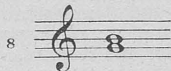
y finalmente, con el ángulo rectilíneo del compás, al ángulo auditivo de 180 grados, o sea al intervalo de octava; ambas representaciones se muestran coincidentes en mi mente como prolongaciones de una recta más allá de su término fijo y en la misma dirección.

Lo que llamamos inversión (armónica) de un intervalo, por ejemplo :

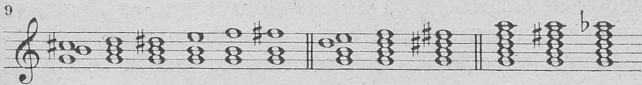


tiene su análogo en el concepto geométrico de los ángulos adyacentes.

Del mismo modo que un ángulo geométrico representa un atisbo de superficie, determinada ya en un sentido y todavía indeterminada en el otro, quedando fijados los límites de su extensión al añadirse a las dos primeras otra recta o varias otras, asimismo se convierte en una impresión auditiva de superficie sonora el intervalo



por aditamento de una o varias rectas sonoras (sonidos simultáneos), resultando de esta suerte lo que llamamos el acorde.



*etc.*

Para formar una superficie precisan por lo menos tres rectas que se corten entre sí; para formar el acorde son necesarios por lo menos tres sonidos de diferente altura y percibidos simultáneamente. El ángulo es el

intermediario entre la línea y la superficie ; el intervalo tiene análogo significado con respecto al sonido aislado y al acorde. Respecto al color en la impresión visual, tiene también su correspondencia en el campo auditivo en lo que llamamos el timbre de un sonido, el cual se diferencia también por modo esencial de la línea y de la superficie. Del mismo modo que el color acompaña como cualidad artística las impresiones de línea y de superficie visuales, se añade el timbre como cualidad sonora a las impresiones de línea y de superficie auditivas, es decir, a la melodía y a la armonía.

Los paralelismos que se descubren entre las artes son considerables ; así como en los maestros de la pintura impresionista hemos visto que el color alcanzaba una significación extraordinaria en detrimento del dibujo, puede observarse también en la música de la misma época una tendencia manifiesta hacia los efectos colorísticos de sonoridad, un considerable enriquecimiento de la paleta orquestal, a la par que un descuido y empobrecimiento del dibujo. Händel, Haydn, Mozart y, sobre todo, Bach, fueron maestros del dibujo ; Berlioz, Liszt, Wagner, Mahler y Strauss son maestros del color (aunque no sólo esto, claro está).

NB. Entre los maestros modernos es Max Reger uno de los pocos que han sabido continuar el arte lineal de Bach, sin perjuicio del color orquestal, según demuestran sus obras sinfónicas. Parafraseando el dicho de Ingres: « *le dessin est la conscience de la peinture* », podríamos afirmar que Reger es el compositor moderno de conciencia más despierta, y aun proclamar rotundamente : es la conciencia de la música moderna.

Entre las diversas disciplinas de la teoría de la música, ha venido ocupando la investigación de los fenómenos acústicos de la superficie sonora, es decir, la teoría de la armonía, el lugar más importante. Los fenómenos del colorido son estudiados por la teoría de la instrumentación, mientras que el contrapunto se ocupa de los efectos de reciprocidad y compenetración entre los elementos lineales y de superficie, o dicho de otro modo : del movimiento de las líneas melódicas, sometido a la constante vigilancia de la armonía. Únicamente en lo que se refiere a los fenómenos lineales puros,

---

es decir, a la melodía aisladamente considerada, no se ha intentado hasta el presente un estudio general y sistemático, a pesar de que la indole de esta materia, a mi modo de ver, se presta perfectamente a semejante propósito.

---

## II

### Concepto de la melodía

Antes de dedicarnos a la investigación de los fenómenos melódicos, vamos a intentar una definición del concepto de la melodía.

*Grosso modo* podría decirse que la melodía consiste en la sucesión de sonidos de distinta altura, por oposición a su audición simultánea, que constituye lo que llamamos el acorde.

Conservaremos en todo caso el término de « melodía », a pesar de que algunos lo encuentren trivial ; no podríamos sustituirlo por otro mejor. Sería erróneo adoptar en su lugar el término de « tema ». El tema es ya un producto, una creación de la melodía. Posee ya un contorno agudamente recortado y, sobre todo, una extensión finita, exactamente delimitada (baste recordar el clásico tema de ocho compases). Es el poliedro de planos simétricos (grupos de dos compases) que se ha formado de la primera materia difusa e « infinita », que es la melodía. El concepto del « tema » envuelve, además, la idea de reproducción o repetición y de des-envolvimiento, y aun implica la idea de polifonía o de armonización, mientras que la melodía es un fenómeno puramente lineal y homófono, dotado de una libertad absoluta de movimiento. (A nadie se le ocurrirá, por ejemplo, hablar de « trabajo melódico », y todo el mundo

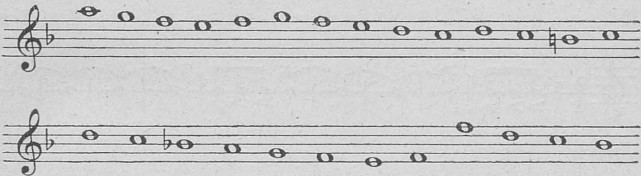
sabe, por el contrario, lo que se entiende por « trabajo temático » ; y a la inversa, hablamos de la « invención melódica » del compositor y nunca de una « invención temática ».) La melodía es lo infinito, el tema es lo finito ; la melodía es la idea, el tema es la materia.

Volvamos, pues, a nuestro primer bosquejo de definición : la melodía consiste en la sucesión de sonidos de diferente altura. ¿Basta esto?

No. Esta sucesión representa algo que podemos llamar « línea melódica » (advertimos de una vez para siempre que la designaremos aquí con el nombre de línea de altitudes), pero esto no es todavía una melodía.

¿Quién descubrirá una melodía en esta sucesión de notas :

10



Esto es ciertamente una línea de altitudes, pero no es todavía una melodía. Mas, como tocado por una varita mágica, brota de este inanimado arabesco una verdadera melodía :

11



cuando el ritmo le da vida y espíritu.

Hemos hallado, pues, los dos elementos de la melodía: la línea de altitudes y el ritmo. Por consiguiente, podemos definir la melodía como una sucesión de sonidos de distinta altura animados por el ritmo. Ambos factores son de igual importancia para la constitución de la melodía; pero no para nuestra percepción. Si el ejemplo anterior nos ha demostrado ya que una melodía (que podemos suponer ser de todos conocida) no puede ser identificada, o muy difícilmente, cuando se la despoja del ritmo original, nos enseña la experiencia, a la inversa, que en muchos casos basta indicar el ritmo solo para reconocer la melodía a la que éste da su inconfundible fisonomía. Si golpeando con los dedos en la mesa indicamos con la máxima precisión posible los siguientes ritmos:

12



o bien:



(mejor se prestan aún para dicho experimento canciones callejeras o fragmentos de melodías a la moda), cualquiera descubrirá sin dificultad las melodías a que se refieren. He aquí otra prueba de que es el ritmo el alma de la melodía.

No hay que olvidar, con todo, que esta división que hemos establecido teóricamente entre línea de altitudes y ritmo nada tiene que ver en absoluto con el proceso genésico, con la creación de la melodía en la fantasía del compositor, y debe servir únicamente para los fines del análisis sistemático de ambos elementos. Por en-

cima de los resultados concretos y visibles, por decirlo así, que obtendremos por vía analítica, subsiste todavía el secreto de la concepción melódica, el misterio de la fuerza creadora, del mismo modo que nada se explica de la esencia vital de un árbol, pongamos por caso, con decir que se compone de madera, corteza, hojas, etc. Y esta fuerza, en todas sus expresiones, se manifiesta a nuestros sentidos con determinación tan rayana en la precisión de los fenómenos físicos, que la comparación con las ciencias naturales, el deseo de aclarar lo que se quiere significar con analogías tomadas de aquel terreno y, finalmente, hasta la terminología que tomamos prestada del mismo, son cosas que se imponen naturalmente.

Después de separar en el análisis del concepto de la melodía los dos elementos fundamentales que la integran, la línea de altitudes y el ritmo, vamos a dedicarnos ahora a un detenido examen de la primera.

---



## III

**La recta**

La línea más sencilla es la recta. Una recta completamente plana, horizontal, como línea de altitudes implicaría que la melodía no se mueve de una misma nota, repitiéndola continuamente. Es claro que esta forma traza para la fantasía del compositor el marco más estrecho que pueda concebirse. No obstante, es interesante observar hasta qué punto puede ser variada la « melodía » aun en este caso, en el cual, como es natural, el interés rítmico y armónico habrán de suplir la falta de movimiento melódico. Como ejemplo magistral de esta constitución melódica reducida deliberadamente a su más escueta expresión, puede citarse la canción de Peter Cornelius, intitulada *Ein Ton* (Un sonido). En dicha composición, la parte de canto no se mueve, en efecto, de la misma nota en toda la pieza, a pesar de lo cual el ritmo y la armonía logran darle interés y carácter (1).

Pero no sólo en casos de intención deliberada, sino que también en melodías de la más grandiosa inspiración, puede verse reducido a una sola nota el movimiento melódico por largos trechos y en ritmo lento; véanse sino los dos ejemplos que comunicamos a con-

---

(1) Véase la « Teoría de las formas musicales » (*Musikalische Formenlehre*), de HUGO LEICHTENTRITT (Breitkopf und Härtel), 2.ª ed., pág. 234.

tinuación. En ambos casos la melodía repite nada menos que doce veces la misma nota antes de pasar a la siguiente.

14

Beethoven, 7ª Sinfonía

*etc.*

15

Andante funebre

Tschaikowsky Op.30.

El ejemplo de Beethoven es grandioso y sublime dentro de su sencillez; el de Tschaikowsky es más interesante bajo el aspecto rítmico y armónico; ambos llevan el sello de la inspiración.

El tema de la Marcha fúnebre de la Sonata en *la*  $\flat$  mayor, op. 26, de Beethoven, repite su primera nota, *mi*  $\flat$ , treinta y cuatro veces antes de proseguir:

16

## Marcia funebre sulla morte d'un Eroe.

Beethoven, Op. 26.

Es verdad que en este ejemplo la marcha de la armonía engendra en las partes medianas líneas melódicas secundarias que parecen atenuar la monotonía de la parte superior, de suerte que ésta sólo adquiere su carácter de melodía principal en el momento en que abandona el *mi*  $\flat$  (octavo compás). El carácter de letanía que ofrece esta melodía, en consonancia con el sentimiento en que se inspira, diríase que no se revela hasta este momento a la conciencia del oyente, *a posteriori*, en cierta manera, y como prolongado eco que continúa vibrando aún en su memoria.

(Pero si alguien cree que sólo debe atribuirse una función puramente armónica al *mi*  $\flat$  de la parte superior, que lo suprima — ya que para dicha función ha de bastar el *mi*  $\flat$  de la octava inferior — y verá cómo termina por hacer justicia a la idea beethoveniana.)

He aquí otro ejemplo tomado de una composición vocal antigua :

17

Heinrich Isaac, fallecido en 1517  
(Del *Quis dabit pacem populo timenti?*)

Plan-ctus im - men - sus re - so - net per ur - bes

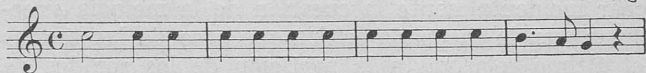
Otro ejemplo sumamente característico es citado por Hans Pfitzner en su polémica contra Busoni (1) al tocar incidentalmente la cuestión de la melodía « rectilínea » en la enconada crítica que hace de las teorías del último relativas a la partición de los sonidos de nuestro sistema cromático en tercios y cuartos de tono.

(1) HANS PFITZNER, *Futuristengefahr* (« El peligro futurista ») (Süddeutsche Monatshefte, Leipzig und München, pág. 40).

« Vamos a suponer — dice Pfitzner en el referido escrito — que yo exigiera que un tema compuesto de catorce notas no haya de moverse de un mismo sonido en las once primeras, o sea, que haya de repetir once veces consecutivas aquella misma nota primera. No cabe duda que todo el mundo verá en seguida la imposibilidad de obtener de este modo un tema medianamente aprovechable, no digamos ya expresivo ni, mucho menos, bello. En todo caso habrán de ser la armonización y el ritmo los factores que tal vez logren dar cierto interés a esta monótona repetición de una misma nota, compensando con la riqueza armónica y las finezas rítmicas la falta de contenido melódico, pues este primitivo producto no correspondería ni siquiera al concepto teórico de «melodía», bajo el cual nos representamos *grosso modo* una línea ondulada, una sucesión de sonidos de varia altura. Y sin embargo, una de las más populares melodías de la ópera alemana está construída así, y hasta sin armonizar, ofreciendo además un ritmo completamente uniforme. Es una melodía que toda persona de mediano sentido músico comprende en seguida, que tiene ya casi tres cuartos de siglo de vida y que puede parangonarse con las mejores en plasticidad, carácter e inventiva genial. La transcribo a continuación; es de Albert Lortzing, que en su tiempo se murió de hambre en Alemania, y cuya obra hoy se mira con desdén »:

18.

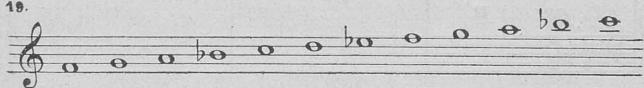
Lortzing.



De todos modos, es claro que con ese tipo de melodía completamente horizontal y rectilínea no podríamos ir muy lejos.

Mucho más fecundo es el tipo de recta oblicua que se mueve en sentido ascendente o descendente. La melodía más sencilla de este tipo está representada por la escala diatónica ascendente o descendente. Esta escala no debe empezar y acabar necesariamente con la tónica, sino que puede hacerlo con cualquier grado. Vamos a tomar, por ejemplo, la escala de *si*  $\flat$  mayor, empezando por la dominante y acabando en la tónica, o sea :

19.



Como « melodía » resulta, en verdad, algo « problemática »; pero el aspecto varía mucho en el caso siguiente y todos reconocemos en seguida en esta misma escala la amada fisonomía de un antiguo conocido, el tema de la *Mazurka* en *si*  $\flat$  mayor, de Chopin :

Fr. Chopin

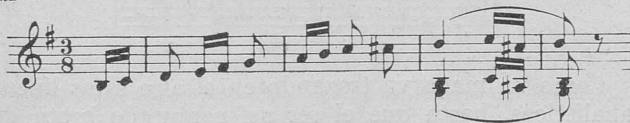
20



Otra escala mayor ascendente elevada a la categoría de melodía puede verse en el *Scherzo* de la Sonata op. 14, 2, de Beethoven :

Beethoven Op.14, 2.

21



Un caso de divertida y genial ocurrencia son los compases que preceden al Final de la primera sinfonía de dicho maestro, en los cuales vemos brotar la escala de *sol* mayor de sucesivos avances que vienen a añadir cada vez una nota más al rasgo ascendente :

22 Adagio Beethoven Op. 21.

The musical score is presented in four systems. The first system shows the beginning in 2/4 time, marked *Adagio*. The right hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The left hand has a bass clef with a *ff* dynamic and a half note G2. The second system continues the right hand's ascent with quarter notes D5, E5, and F5, and includes a triplet of eighth notes G5, A5, and B5. The third system is marked *Allegro molto vivace* and shows the right hand playing a sixteenth-note scale from G4 to G5, while the left hand has a half note G2. The fourth system shows the right hand continuing the scale with eighth notes, and the left hand playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The piece concludes with the word *etc.*

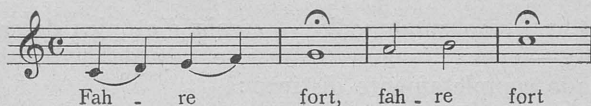
Como un mago va trazando en el aire estas líneas cabalísticas, hasta que el ser así conjurado brota de

pronto a la manera del ave que alza el vuelo... ¿Y qué es lo que se esconde tras ese prodigio?: un atisbo de escala, vacilante, creciente, como si una mano inexperta buscase el digitado apropiado, un poco de ritmo, un rasgo casi imperceptible aquí, tres cabezas de nota unidas en tresillo más allá...

He aquí otro ejemplo aún :

23

Antigua melodia de coral (hacia 1700)



Como ejemplo de constitución melódica por medio de fragmentos de escala descendente transcribimos a continuación el poético comienzo del sexteto op. 4 (*Verklärte Nacht*), de Arnold Schönberg :

24

Arnold Schönberg Op. 4

Muy despacio



Con los mismos medios — escala diatónica descendente — evoca Johann Strauss, el rey del vals, otro mundo completamente distinto :

25

Joh. Strauss.

En deliberado homenaje de consciente y fundada admiración le hace su moderno homónimo esta reverencia bajo la forma de la escala descendente de *mi* mayor :

26

Ricardo Strauss, El caballero de la rosa.



(A propósito de estos dos ejemplos, 25 y 26, consúltese además lo que se dice en el capítulo VIII acerca de las « aglomeraciones » y « puntos de apoyo melódicos ».)

Entre los innumerables ejemplos que podríamos aducir aún, me parece sobremanera interesante el del solo de violín del *Benedictus* de la *Missa solemnis* de Beethoven, cuya más libre estructura le aleja de lo « temático » y le da el carácter de lo que se ha llamado « melodía infinita ».

Como si se abrieran las puertas del cielo para enviar a este mundo un mensajero de su gloria y de la divina misericordia, así va descendiendo con suave majestad, grado por grado, la dulce cantilena del violín solo, desde la más luminosa región hasta este valle humano : *Benedictus qui venit in nomine Domini...*

27 *Violín solo* Beethoven

Clar.  
*p*

Be - ne - di - ctus qui

*tr*

etc.

etc.

ve - - nit in no - mi - - ne.

Sustituyendo el método analítico por el sintético, podemos trazar el siguiente camino que nos conduce, partiendo de la simple escala, a un producto que no es ciertamente una melodía inspirada, pero que sí merece el nombre de organismo melódico :

1. Elegiremos primero la base tónica (elección de la tonalidad ; los accidentes se pondrán *ad libitum* a los distintos grados de la escala).

2. Elección de los puntos de apoyo armónicos (la armonización se hará principalmente a base de los acordes de tónica y dominante, colocados en los puntos rítmicos de mayor relieve).

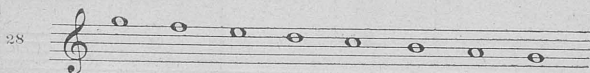
3. Elección del metro (clase de compás).

4. Elección de los ritmos de los motivos de compás.

5. Continuación libre de la melodía después de terminada la escala de que partimos.

Por ejemplo :

Partimos del siguiente trozo de escala descendente :



Con arreglo a los cinco extremos que acabamos de apuntar y haciendo uso de todas posibilidades de variación que permiten, obtenemos, por ejemplo, las siguientes melodías :

29 Andante

A two-staff musical score in G major (one sharp) and 3/4 time, marked 'Andante'. The piece consists of two measures. The first measure features a melody in the treble clef starting on G4, moving down to E4, then a series of eighth notes (D4, C4, B3, A3, G3) with a slur, and ending on G3. The bass clef accompaniment consists of chords: G major (G-B-D), F# major (F#-A-C), and E major (E-G-B). The second measure continues the melody in the treble clef with eighth notes (F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3) and a final quarter note G3. The bass clef accompaniment continues with chords: D major (D-F#-A), C major (C-E-G), and B major (B-D-F#).

First system of musical notation for piano. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures, a trill-like ornament over the third measure, and a triplet of eighth notes in the fourth measure. The bass clef staff contains a bass line with chords and single notes.

Second system of musical notation for piano. The treble clef staff continues the melodic line with a slur and ends with a quarter rest. The bass clef staff continues the bass line and ends with a quarter rest. The word "etc." is written to the right of the staff.

## 30 Allegro

Third system of musical notation for piano, starting at measure 30. The time signature is 3/4. The treble clef staff features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. The bass clef staff has a bass line with chords and rests.

Fourth system of musical notation for piano. The treble clef staff continues the rhythmic eighth-note pattern. The bass clef staff continues the bass line with chords and rests.

Fifth system of musical notation for piano. The treble clef staff continues the rhythmic eighth-note pattern. The bass clef staff continues the bass line with chords and rests, ending with a double bar line.

## 31 Andante

Musical score for exercise 31, titled "Andante". The piece is in B-flat major (two flats) and common time (C). It consists of two systems of music. The first system shows the right hand playing a melody with a long note followed by a quarter rest, then a descending eighth-note scale. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords. The second system continues the melody with a quarter rest followed by a half note, then a half note chord. The left hand continues with chords. The piece ends with "etc." in the right hand.

## 32 Allegro

Musical score for exercise 32, titled "Allegro". The piece is in B-flat major (two flats) and 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system shows the right hand playing a melody with eighth-note patterns. The left hand provides a harmonic accompaniment with eighth-note patterns. The second system continues the melody with eighth-note patterns. The left hand continues with eighth-note patterns. The piece ends with "etc." in the right hand.

Es de advertir que no hay necesidad alguna de que en los tiempos fuertes del compás la línea melódica presente una nota perteneciente a la armonía que rige en dicho momento ; así, en los ejemplos 29 y 32 puede verse que el segundo grado de la escala (*la* y *la*  $\flat$ , respectivamente) se emplea como nota de paso y como retardo en tiempo fuerte. (Véase además el capítulo VII : « Notas extrañas a la armonía como elementos melódicos ».)

También pueden tomarse juntas las últimas notas de la escala, especialmente después de un rasgo melódico más extenso, uniéndolas en figura más rápida, a modo de *fioritura*, de *grupetto* o de anacrusa, con el motivo rítmico siguiente ; de esta suerte queda disimulada la unidad que forman con el fragmento de escala precedente y al propio tiempo puede darse así un impulso rítmico al motivo siguiente (ejemplo 31). Hay que explotar armónica y rítmicamente cada una de las notas de la escala ; la armonización debe ser clara y correcta dentro de la mayor sencillez : tales son las condiciones que deben cumplirse si ha de ser inteligible como melodía el fragmento de escala. Así y todo, lo más importante para que dicho fragmento no parezca un cuerpo extraño dentro del organismo melódico, es la continuación que se le dará una vez terminada la escala. Pues son estos compases siguientes los que asignan a la escala, por bien ritmada y armonizada que esté, el papel que ha de desempeñar en la idea melódica total, su razón de ser y hasta su importancia melódica dentro del conjunto.

Antes de abandonar nuestro ejemplo de melodía-escala transcribiremos otro pasaje del solo de violín del *Benedictus* de la *Missa solemnis*, como muestra del arte de ritmar una escala dentro de un marco armónico y métrico determinado :

33

Beethoven

*Violín solo*

*Coro*

*Orquesta*

ni no - mi - ne

Do - - - - - ni - ni



in no - mi - ne Do - - - - mi etc.

La escala ascendente del violín solo, en los compases segundo y cuarto, llenaría exactamente la extensión que ocupa aunque progresara en ritmo uniforme de corcheas, pero su efecto sería rígido, lánguido y falto de vida. En lugar de esto vemos adoptada una forma que interrumpe de un modo casi insignificante dicha uniformidad rítmica: el movimiento ascendente uniforme es retardado por valor de una corchea — ligada, la primera vez, y atacada dos veces en la escala del compás cuarto —, pero este retardo es recuperado en otro punto de la escala por medio de las semicorcheas. Como resultado de esta insignificante alteración vemos cobrar vida a estos rasgos que de otro modo no serían sino rígidas líneas; es como si una sonrisa iluminara de pronto una cara inmóvil; el rígido esquema de la escala se transforma por obra del ritmo en una íntima y expresiva cantilena que responde en tierno diálogo, con su mo-

---

vimiento suavemente ascendente, a las escalas descendentes del soprano. Nótese, además, que las referidas alteraciones rítmicas no se producen en idéntico lugar en los compases segundo y cuarto, a pesar de que la forma de secuencia bastante exacta que dichas escalas representan permitiría una similitud completa en dicho punto. ¡Pero no, nada de esquemático, nada de copia mecánica, sino que siempre y en todo fantasía, invención, que brota incesantemente como inagotable caudal!

Volviendo a nuestro punto de partida, resumimos las consideraciones expuestas diciendo que la forma de movimiento más sencilla de la línea de altitudes es la recta (escala) ascendente o descendente. Es claro que esta forma de movimiento sólo puede extenderse a trechos cortos si no ha de resultar monótona. En el curso de la melodía habrán de alternar más bien rasgos ascendentes con rasgos descendentes, de donde resulta una de las más importantes formas de movimiento de la línea de altitudes, me refiero a la línea ondulada.

---

## IV

### La línea ondulada

Podemos hablar de línea ondulada en sentido estricto y en sentido más amplio. En el primer caso se tratará de una línea de altitudes que sube y baja en intervalos pequeños o por movimiento conjunto, sin apartarse mucho de una línea media horizontal, ofreciendo aproximadamente este aspecto :



Es natural que el compositor que intente describir musicalmente el movimiento de las olas adoptará espontáneamente un tipo de línea melódica por el estilo, y podremos ahorrarnos tanto más el trabajo de citar aquí las innumerables serenatas venecianas, *gondoliere*, barcarolas y otras composiciones parecidas, cuanto que esa forma de línea ondulada no corresponde al tipo que nos interesa principalmente estudiar. De todos modos, transcribimos a continuación uno de los más típicos y conocidos ejemplos de dicho género de melodía, la Barcarola de los « Cuentos de Hoffmann », de Offenbach, cuya inmensa popularidad no ha logrado marchitar su innegable encanto,

34

J. Offenbach

*Canto*

*Piano* *p*

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the vocal line, labeled 'Canto', and is written in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5, and continues with quarter notes E5, F#5, and G5. The piano accompaniment, labeled 'Piano' and 'p', is written in a grand staff (treble and bass clefs). The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes and chords, while the left hand plays a simple bass line with quarter notes and rests.

The second system continues the musical score with three staves. The vocal line (Canto) continues with quarter notes A4, B4, and C5, followed by a half note D5, and then quarter notes E5, F#5, and G5. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern, with the right hand playing chords and eighth notes, and the left hand playing a steady bass line.

The third system concludes the musical score with three staves. The vocal line (Canto) continues with quarter notes A4, B4, and C5, followed by a half note D5, and then quarter notes E5, F#5, and G5. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic accompaniment, featuring chords and eighth notes in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Sólo el suave movimiento de los remos altera la superficie del agua antes inmóvil y lisa como un espejo. Una ola mayor levanta algo más la góndola y la deja resbalar de nuevo en suave ritmo :

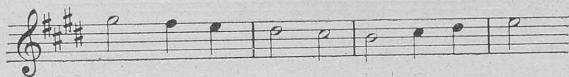
35

De todos modos, esta deliberada imitación ilustrativa no es el tipo de línea ondulada que nos interesa aquí, como ya he dicho; en rigor, no viene a ser otra cosa que una especie de onomatopeya musical, empleada aquí no de otro modo que la supieron emplear ya Homero, Ovidio, Virgilio y Horacio, que fueron los músicos descriptivos entre los poetas; y si el afán descriptivo tiene en este caso por modelo real el movimiento de las olas, la coincidencia es puramente fortuita y nada tiene que ver con las leyes naturales de la música.

Como ejemplo típico de línea ondulada en el terreno de la música absoluta puede citarse el segundo tema de la Sonata Waldstein, op. 53, de Beethoven. Para mayor claridad transcribimos la línea melódica sola :

36

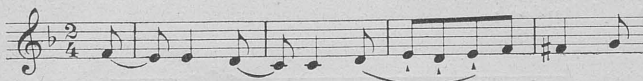
Beethoven Op. 53.



o bien este tema de la Sonata Kreutzer :

37

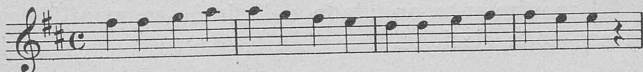
Beethoven Op. 47



y aun éstos :

38

Beethoven Op. 125.



39

Beethoven Op. 92



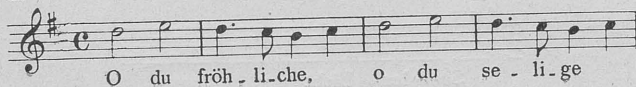
40

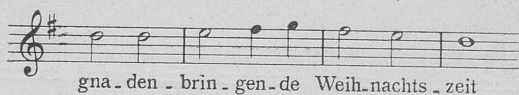
Beethoven Op. 55



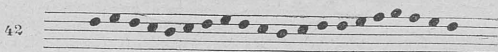
El carácter muy cantable de ese tipo de línea ondulada en movimiento conjunto hace que abunde extraordinariamente en el canto popular, en la música vocal religiosa y, particularmente, en el coral antiguo.

41





El contorno de esta línea se ve mejor aún si suprimimos los valores rítmicos y apuntamos simplemente las altitudes:



El movimiento ondulado del diseño se manifiesta así con toda claridad.

43

M. Vulpius (1560—1616)

Lass o Je - su, mei - ne Ju - gend nur der  
Weis - heit und der Tu - gend

44

G. Neumark (1621—1681)

Wer nur den lie - ben Gott lässt wal - ten

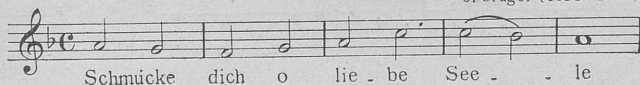
45

J. Neander (1640—1688)

Geist des Le - bens, heil' - ge Ga - be, Du der  
See - len Licht und Trost

46

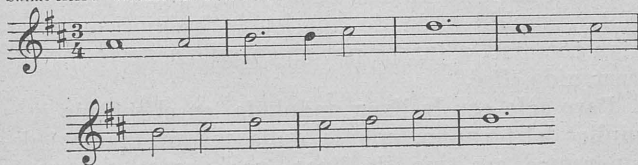
C. Crüger (1598-1662)



47

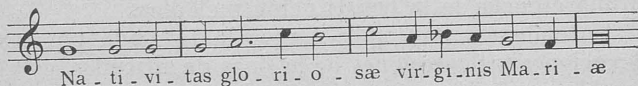
Salmo XXIV "Machet die Tore weit"

Seb. Knüpfer (1633-1676)



48

Jakob Handl (1550-1591)



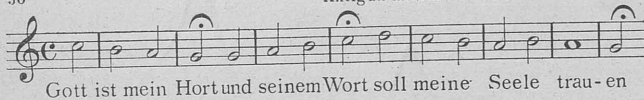
49

Giov. Per. Palestrina (1526-1594)



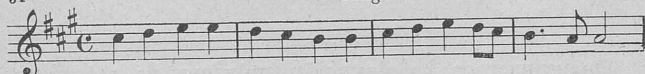
50

Antigua melodía de coral (Hacia 1690)



51

Antigua melodía de coral (Hacia 1650)



Para citar un ejemplo tomado de un autor contemporáneo transcribiremos aquí el motivo de Ighino de la ópera *Palestrina*, de Hans Pfitzner ;

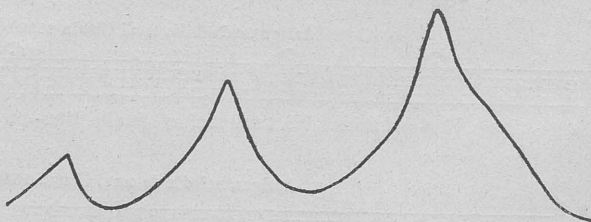




Es preciso haber experimentado la grandiosidad de esa obra de Pfitzner para sentir toda la delicadeza, todo el íntimo encanto de esas pocas notas que reunidas en ininterrumpida onda de apariencia insignificante podrían tomarse, a juzgar por su externo aspecto, por un construido *clisé*.

Pero sólo con la línea ondulada, en el sentido más amplio del término, con la onda mayor, que así designaremos ese tipo de línea, nos vamos acercando al problema central de nuestras investigaciones, a la íntima esencia de la constitución melódica.

Entendemos por onda mayor la formada por las elevaciones y depresiones de la línea de altitudes, comparable con la línea trazada por el aparato registrador de los instrumentos de precisión como el barómetro o el sismógrafo, o con la que sirve en las gráficas estadísticas para indicar las oscilaciones de cantidades variables entre la máxima y la mínima. Ofrece aproximadamente el siguiente aspecto :



Designaremos la elevación máxima de esta línea con el nombre de *cumbre tónica* ; y decimos *tónica* porque esta designación no puede entrañar aquí un sentido de apreciación estimativa ni de contenido emotivo, aun-

que pueda coincidir con frecuencia, claro está, con momentos culminantes de este orden. Para nosotros es un concepto objetivado, inherente al cuadro de conjunto de las notas.

A primera vista puede parecer que con señalar el hecho del movimiento ondulado y su imitación gráfica se haya llegado ya al límite de lo que en palabras puede expresarse acerca de este fenómeno de elevación y depresión ondulatoria propio de toda clase de música, y que todos los demás pormenores no obedezcan sino al dictado de la inspiración espontánea e incontrolable del compositor.

Pero no es así, en realidad; al contrario, las manifestaciones de las leyes secretas a que está sujeta la constitución del organismo melódico se revelan aquí con mayor relieve que antes.

En cuanto a la estructura de la gran onda pueden establecerse por lo pronto las siguientes normas empíricas:

1. En principio, la cumbre tónica será alcanzada una sola vez por el diseño melódico.

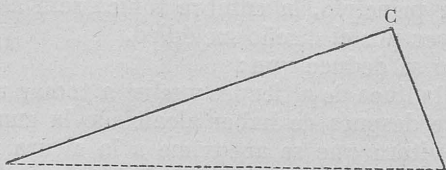
De ello se deduce que:

2. Si la línea de altitudes vuelve a tomar un curso ascendente después de haber alcanzado la cumbre tónica, se evitará que se aproxime a la altura máxima ya alcanzada anteriormente, o habrá de excederla.

3. La cumbre tónica se alcanzará por regla general hacia el final de la melodía, en su último tercio o cuarto.

Con respecto a este último extremo es de advertir que la línea melódica a que nos referimos no puede ser, claro es, la que se ha llamado «melodía infinita», ya que la división que establecemos no tendría aplicación posible en ese tipo; pero tampoco debe entenderse reducida al tema exactamente delimitado (por ejemplo, al de ocho compases) su aplicación, sino que los confines que suponemos no son otros que los que resultan natural-

mente de los incisos que presenta toda línea melódica en los renovados impulsos que se enlazan sin solución de continuidad, a semejanza de lo que acontece, por ejemplo, en el drama, en el cual distinguimos una serie de actos y en cada acto una serie de escenas, sin necesidad de que estas últimas lleven un rótulo especial. Lo mismo que la melodía, obedece también a estas leyes, dentro de un marco más vasto, el conjunto de la obra, especialmente en lo que se refiere a los momentos de culminación (que en este caso significan también momentos de máxima intensidad en el aspecto dramático o expresivo), de suerte que lo que dice Gustav Freytag en su *Technik des Dramas* acerca del punto de culminación en el drama, puede aplicarse absolutamente a la obra musical. Freytag conduce el desenvolvimiento dramático en continua progresión ascendente (desarrollo, conflicto) hasta el momento de culminación (catástrofe), desde donde la línea efectúa un brusco descenso:



Una vez alcanzado el punto cumbre, no debemos perder ni una palabra más; habiendo dicho lo que se quería decir, hay que poner punto final.

La situación del punto culminante dentro del conjunto de la obra musical, la exigencia de que esta máxima elevación se alcance una sola vez, en una palabra: la aplicación del triángulo de Freytag al tema de nuestras investigaciones, tiene sus raíces en un terreno extramusical, y aun cabe decir extraartístico, pues se funda en ciertas condiciones de la psicología hu-

mana y hasta tiene su símil en lo fisiológico y en el mundo físico.

Baste recordar fenómenos como la tempestad que se elabora y crece poco a poco y después de descargarse con violencia halla un rápido fin; lo propio se observa en las enfermedades del cuerpo humano, que empiezan a desarrollarse durante un largo período de incubación hasta que llegan a la crisis, a la cual sucede con rapidez el favorable o funesto desenlace. El dolor psíquico muestra asimismo un proceso que puede caracterizarse en parecidos términos: crece lentamente hasta llegar a un punto en que todo se derrumba y halla su fin la tragedia que se ha vivido o la vida misma. Por último, toca también este fenómeno al campo psicofisiológico de lo erótico.

Todos estos procesos que el psicólogo traduce en leyes de tensión y relajamiento, tienen un secreto simbolismo en la obra de arte. El artista creador no tiene de ello un conocimiento reflexivo, pero su creación misma es juego y obra de la Naturaleza, ella le inspira y habla por su boca.

Para dar un ejemplo del punto C del triángulo de Freytag, aplicado en sentido figurado al conjunto de la obra musical, citaremos el siguiente pasaje del poema sinfónico *Muerte y Transfiguración*, de Ricardo Strauss:

R. Strauss.

53 *Muy amplio*

*ff*

fff etc.

O esta frase del quinteto con clarinete de Johannes Brahms (primer movimiento) :

54

Joh. Brahms Op. 115

*f sempre più*



El proceso psicológico que rige el desenvolvimiento de la forma musical se manifiesta con grandiosidad en las sinfonías de Anton Bruckner y, sobre todo, en las de Gustav Mahler; el efecto que producen estas obras en una vasta masa de público (en la cual dominan, cosa significativa, los no-músicos de profesión) descansa indudablemente en el hecho de que los fenómenos de tensión y relajamiento aparecen transportados en esas obras desde la esfera estético-musical al umbral de lo puramente psíquico. Así, el lenguaje tan elocuente de un Mahler no nos afecta en primer término y de un modo inmediato como expresión de un temperamento musical genuino — como sucede, por ejemplo, con el lenguaje de un Mozart o de un Schubert — sino como expresión del hombre que sufre: nos avasalla y emociona sobre todo como expresión humana y es lógico, por tanto, que engendrara, en cuanto a las apreciaciones, una fuerte discrepancia entre músicos de profesión y no-músicos (simplemente aficionados).

Uno de los más grandiosos ejemplos de la música moderna que pueden citarse para ilustrar la situación de lo que venimos llamando cumbre tónica, se halla en el primer acto de la ópera *Palestrina*, de Pfitzner.

A mi modo de ver está representado más bien que por la escena de la Visión — que es tal vez el punto culminante desde el punto de vista escénico — por el retumbante y gigantesco desarrollo del motivo de la

ciudad de Roma, cuyo repique de campanas al despuntar el alba parece pregonar: «¡Algo de sublime acaba de acontecer!».

Hans Pfitzner

55

Trompas *cresc.*

8

*f cresc.*

8

Trombones Trompetas Trompas *ff cresc.*

The image displays two systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The first system begins with a measure containing a treble clef and the number '8' above it. The music consists of a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues this pattern and concludes with a measure marked 'fff' and 'etc.'.

(Pág. 163 de la partitura de piano)

Observando la situación de estos puntos culminantes, encontramos que se hallan colocados siempre hacia el final de las escenas y actos; la gradación continua que prepara la culminación del tercer acto ocupa casi dos horas enteras y sólo siguen luego unos pocos compases.

En las obras sinfónicas de los clásicos es sorprendente comprobar que son precisamente los maestros que más han enriquecido e intensificado el poder expresivo de la música, dando a su abstracto simbolismo un contenido emotivo más concreto o más agudamente caracterizado dentro de la gama de sentimientos expresados, los que inconscientemente observan estas leyes del desarrollo dramático, sin romper, empero, los moldes de las formas tradicionales. En sus obras vemos trasladado el punto culminante a la coda, que de esta suerte



queda despojada del carácter juguetón y frívolo, y del significado casi exclusivamente formal que tiene en los antiguos, adquiriendo una importancia extraordinaria al introducir en la música absoluta el elemento capital de la construcción dramática, con lo cual queda señalado el camino que había de seguir la música moderna (las obras de la última época de Beethoven, Brahms, Bruckner) hasta llegar a la completa destrucción de los moldes tradicionales, a aquellos orgiásticos desencadenamientos del *Salmo Centésimo*, de Reger, o de la *Segunda* y de la *Octava Sinfonía*, de Mahler.

Mas volvamos a nuestro punto de partida para consignar de nuevo, resumiendo las consideraciones que acabamos de exponer, que la cumbre tónica de la melodía se alcanza una sola vez en el curso de su desenvolvimiento, hacia el final de su línea de altitudes, es decir, en su último tercio a lo más pronto.

El tema del segundo movimiento de la Sonata Kreutzer, ya citado antes, nos muestra de qué modo se manifiesta esta ley dentro del marco del clásico «tema» de ocho compases:

56

BEETHOVEN.



Como obedeciendo a un secreto e irresistible impulso tiende esta breve melodía hacia su cumbre tónica, el *do* del penúltimo compás. La íntima fuerza que la impele hacia la cumbre tónica parece ser un principio no menos imperioso que la fuerza de gravedad o la inercia

y aun puede compararse con las mismas porque aumenta como ellas en razón de la masa. Para la breve melodía de Beethoven basta como cumbre tónica el intervalo de quinta sobre el nivel de la línea media horizontal. Melodías más extensas, las que rompen los moldes formales acercándose a la «melodía infinita», exigen con vehemencia una cumbre tónica de mayor elevación, como se verá en los siguientes ejemplos.

Para ver cómo se debilita el efecto de culminación cuando la línea de altitudes alcanza dos veces la cumbre tónica, basta repetir en el ejemplo anterior el *si*  $\flat$  en lugar del *do* del penúltimo compás :

57



¡Qué lánguida resulta así esta cadencia! Sin embargo, este giro del penúltimo compás es en sí mismo completamente melódico, y quizá aún más que en el original; el hecho de que no pueda satisfacernos en este conjunto se explica únicamente por haber sido anticipado y debilitado su efecto de cumbre tónica por el *si*  $\flat$  del compás anterior. Desfigurada de esta suerte produceme esta melodía una sensación de ahogo comparable con la sensación que se experimenta cuando durante algunos minutos se intenta en vano hacer aspiraciones profundas sin conseguir henchir de aire los pulmones. He de volver a tocarla en seguida en su forma original :

58



Súbitamente se ha colmado de aire hasta el último rincón de mis sedientos pulmones al subir la línea melódica hasta el *do* : ¡ya respiro libremente!

Podría pensarse, tal vez, que el efecto de desasosiego del ejemplo anterior sea debido a la circunstancia de que no se alcanza como cumbre tónica la nota a que estamos acostumbrados en esta melodía, y no a la repetición de la nota más elevada de la línea. Por esto, vamos a hacer la prueba de repetir ahora la cumbre tónica acostumbrada, es decir, el *do* :



El resultado es una ridícula caricatura ; es como si alguien, queriendo contar un chascarrillo, se pierde en el discurso y lanza el chiste antes de hora, se corrige, continúa, y lo dice por segunda vez : su efecto, ahora, resulta ridículo.

La única manera de lograr un efecto medianamente aceptable, aunque sin igualar el del original, sería trasladar al *si* b la cumbre tónica, pero evitando que la línea vuelva a acercarse a esta nota a continuación :



Si podemos ver confirmados ya de esta suerte los principios elementales de la constitución melódica en esta breve melodía de ocho compases — ejemplos parecidos se encontrarían, claro está, a centenares en las obras de los clásicos —, sus manifestaciones son tanto más patentes cuanto más extensa es la melodía y más

amplias sus volutas, cuanto más se aleja — no sólo en sus externas dimensiones, sino también por su contenido expresivo — del « tema » de contorno definido, para acercarse a la « melodía infinita ». Éste es el camino que toma la melodía de los maestros del romanticismo, con paso tímido y vacilante al principio y en pugna todavía con los moldes clásicos del tema (Schumann, *Phantasiestücke* ; Mendelssohn, *Lieder ohne Worte*). Los secretos de la constitución melódica se revelan por modo admirable a Frédéric Chopin, uno de los más originales compositores de todos los tiempos ; su genio se confina en el área reducida de un instrumento único, el piano, pero dentro de ese exclusivismo se manifiesta toda una vida, todo un mundo de sentimientos de incomparable riqueza y diversidad (aparte de esto, fué Chopin uno de los más finos y atrevidos inventores en el terreno de la armonía).

61

Fr. Chopin, Op. 9 N.º 2

Musical score for piano, measures 56-61. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

62

Fr. Chopin, Op. 15 N° 1.

Musical score for piano, measures 62-65. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The right hand has a simple melodic line, and the left hand features a triplet accompaniment of eighth notes.

Musical score for piano, measures 66-69. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The right hand continues the melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes and a sharp sign in the bass line.

Musical score for piano, measures 70-73. The piece is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The right hand continues the melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes and a sharp sign in the bass line.

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The lower staff (bass clef) contains a series of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. A *rit.* marking is placed above the lower staff. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The lower staff (bass clef) contains a series of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The lower staff (bass clef) contains a series of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a half note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The lower staff (bass clef) contains a series of eighth notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. The system concludes with a double bar line.

First system of the musical score. The right hand (treble clef) features a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the second measure. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic line with a slur and a fermata. The left hand accompaniment continues with eighth notes, showing some chromatic movement.

Third system of the musical score. The right hand has a slur and a fermata. The left hand accompaniment continues. A dynamic marking *mf* is present in the right hand.

Fourth system of the musical score. The right hand has a slur and a fermata. The left hand accompaniment continues. A dynamic marking *dolciss.* is present in the right hand. The system concludes with a double bar line and a final chord in the left hand.

Fr. Chopin, Op. 64 N.º 3.

63

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of B-flat major (two flats) and 3/4 time. The upper staff begins with a melodic line of eighth notes, starting on G4 and moving up to C5. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece. The upper staff features a melodic line with eighth notes and some rests, maintaining the upward motion. The lower staff continues with its accompaniment, showing some chordal changes.

The third system shows further development of the melody. The upper staff has a more complex melodic line with some grace notes and slurs. The lower staff accompaniment remains consistent in style.

The fourth system concludes the piece. The upper staff ends with a melodic phrase that resolves. The lower staff accompaniment provides a final harmonic support.



First system of music for Ernst Toch. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The right hand contains a melodic line with a long slur over the first three measures. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of music for Ernst Toch. The right hand continues the melodic line. The left hand accompaniment includes a measure with the word *etc.* written above it, indicating a continuation of the pattern.

First system of music for Fr. Chopin, Op. 17 N<sup>o</sup> 4. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The right hand contains a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of music for Fr. Chopin, Op. 17 N<sup>o</sup> 4. The right hand continues the melodic line. The left hand accompaniment includes a measure with a sharp sign (#) above it, indicating a change in the harmonic structure.

En el ejemplo 61 alcanza la línea de altitudes una elevación considerable ya en el *do* del segundo compás, cumbre que es excedida en el último con un atrevido salto de décima. (Puede ponerse a prueba el efecto de la cumbre tónica por el mismo procedimiento que hemos ensayado en el ejemplo 56, sustituyendo, verbigracia, las dos corcheas *re - do* del cuarto compás por *do - si* ♭.)

Otro tanto acontece en los compases 3 y 13 del ejemplo 63 y en los compases 11 y 15 del ejemplo 64. En el ejemplo 62 se tiene la impresión de que la melodía alcanza su cumbre tónica en el *si*  $\flat$  del compás 13, significado que le convendría perfectamente a esta nota si la melodía terminase en *fa* en el compás 16, según parece anunciarlo el diseño; una cadencia evitada de un efecto armónico sorprendente suspende esta conclusión y repite aquella nota que es superada luego en el compás 20, en el cual la línea asciende hasta el *re*.

En el siguiente ejemplo aparece la cumbre tónica demasiado pronto, según nuestra teoría:

65 Fr. Chopin, Op. 69 N<sup>o</sup> 1

The musical score for Fr. Chopin, Op. 69 N.º 1, measures 1-4, is presented in three systems. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 3/4. The first system contains measures 1 and 2. The second system contains measures 3 and 4. The melody in the treble clef features a trill in measure 3 and a triplet in measure 4. The bass clef accompaniment consists of chords and single notes.

figura, como se ve, ya en el primer compás de la segunda frase. Pero obsérvese el aspecto que ofrece la misma melodía al final de esta pieza. Como un surtidor que lanza al aire un último rayo de líquidas perlas irisadas antes de desplomarse, brota de la melodía, poco antes del final, un alado arabesco que viene a situar la cumbre tónica de toda la pieza en el *sol*  $\flat$ :

Sólo un pianista vulgar y superficial podrá ver en este rasgo que alcanza en atrevido vuelo la cumbre tónica una simple figura pianística, un frívolo ornamento. Si no fuese otra cosa ¿por qué razón estaría

colocado en último lugar en la serie de las variantes? ¿Y qué otra figura, tal vez más melodiosa en sí misma, pero encerrada en el registro de la octava inferior, podría sustituir este rasgo, igualando su efecto? (Véanse también en este mismo sentido los finales de las obras 64, 1 ; 64, 3 ; 15, 2 ; 9, 3, etc.).

En aparente contradicción con la regla que exige que sea alcanzada una sola vez la cumbre tónica, hállese aquellas melodías en las cuales no sólo se repite la nota más elevada, sino también la totalidad de la frase o del fragmento melódico en que está contenida. Trátase en estos casos de una a modo de figura retórica con la cual se quiere subrayar enfáticamente el punto de culminación, a semejanza de las repeticiones que emplean también los poetas y los oradores para dar mayor fuerza de expresión y realzar la importancia de un concepto determinado :

Fr. Chopin, Op. 9 N.º 2.

67

8

8

etc.

Mendelssohn, Frühlingslied

68

The first system of musical notation for Mendelssohn's Frühlingslied, measures 68-69. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody in the treble clef is marked with a slur and consists of eighth notes. The bass clef part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The second system of musical notation for Mendelssohn's Frühlingslied, measures 70-71. It continues the grand staff notation with a treble and bass clef. The treble clef part has a slur over the notes, and the bass clef part continues the accompaniment.

The third system of musical notation for Mendelssohn's Frühlingslied, measures 72-73. It continues the grand staff notation with a treble and bass clef. The treble clef part has a slur over the notes, and the bass clef part continues the accompaniment.

The fourth system of musical notation for Mendelssohn's Frühlingslied, measures 74-75. It continues the grand staff notation with a treble and bass clef. The treble clef part has a slur over the notes, and the bass clef part continues the accompaniment.

Estos giros, sin embargo, se hallan más a menudo en piezas de corta extensión ; en las obras de los clásicos puede observarse que las repeticiones de esta clase se encadenan por medio del intervalo de tercera o de quinta del acorde de tónica, colocado en el lugar en que, para formar cadencia perfecta, se espera oír la fundamental de dicho acorde, constituyendo de este modo una especie de cadencia evitada de índole melódica :

69

Mozart, 1.a flauta mágica.

und e - - wig wä - re sie dann

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major (one flat) with lyrics 'und e - - wig wä - re sie dann'. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, and the bottom staff is the left-hand piano accompaniment. The music features a melodic line with a trill-like figure and a piano accompaniment with chords and moving lines.

mein e - wig wä - re sie dann

The second system of the musical score continues the vocal line with the lyrics 'mein e - wig wä - re sie dann'. It follows the same three-staff format as the first system, with a vocal line, a right-hand piano accompaniment, and a left-hand piano accompaniment. The melodic and accompaniment parts continue from the previous system.

mein e - wig wä - re sie dann mein

The first system of music consists of a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat major). The vocal line is written in a treble clef and features a melodic line with slurs and ties. The piano accompaniment is written in grand staff (treble and bass clefs) and includes chords and moving lines in both hands.

70

Mozart, Rapto del Serrallo.

klopft mein lie - be vol - les

The second system of music continues the piece. The key signature has two sharps (D major). The vocal line and piano accompaniment follow the same format as the first system, with a treble clef for the voice and grand staff for the piano.

Herz mein lie be vol - les

The third system of music concludes the piece. It maintains the D major key signature and the same musical notation as the previous systems.



Herz, mein lie - be vol - les Herz

En la forma clásica de la sonata, que se divide, como es sabido, en tres partes principales: exposición, desarrollo y reexposición, ofrece en principio cada una de estas partes su cumbre tónica particular colocada hacia el final, apareciendo en la coda la cumbre tónica general de toda la obra. Como modelo ideal puede citarse aquí el primer movimiento del Cuarteto en *do* menor, op. 51, de Brahms, obra que merece colocarse, por el equilibrio y la armonía de su forma, entre las más perfectas de la literatura musical.

J. Brahms, Op. 51 N<sup>o</sup> 1

71

*p*

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign (#) on the final note. The bass clef staff contains a bass line with quarter notes and rests, featuring a sharp sign (#) on the first note.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with eighth notes and a sharp sign (#). The bass clef staff continues the bass line with quarter notes and rests.

Third system of musical notation. The treble clef staff features a more active melodic line with sixteenth notes. The bass clef staff has a few notes with a sharp sign (#) and then rests.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues with sixteenth notes. The bass clef staff has a few notes and then rests.

Musical score for piano, measures 1-4. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. The first system shows a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The second system continues the melody and accompaniment, with the left hand playing sustained chords.

Íntimamente enlazada al principio con las demás voces por medio del ritmo de negra con puntillo, libérase luego la melodía del primer violín y se eleva sola en un vuelo postrero cual ave herida de muerte que intenta huir haciendo un supremo esfuerzo antes de abastirse exhausta (los dos últimos compases).

La cumbre tónica *sol*<sup>7</sup> de esta primera parte es excedida por la del desarrollo central, *si*<sup>7</sup>:

Musical score for piano, measures 5-8. The score is in D major (two sharps) and 3/4 time. The first system shows a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The second system continues the melody and accompaniment, with the left hand playing sustained chords.

Musical score for page 71, showing a piano accompaniment in G major. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with dotted rhythms and chords.

y ésta, a su vez, por la cumbre tónica de todo el primer movimiento que se halla en la coda :

73

Musical score for page 73, showing a piano accompaniment in B-flat major. The score includes four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features a strong melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, both marked with a forte (*f*) dynamic.

Diríase que el compositor, en el éxtasis de la escritura, quiso recrearse hasta en la imagen gráfica de esta soberbia curva melódica, al desdeñar el signo usual de la transposición a la octava para estas notas sobreagudas. El vulgar copista de notas, que transcribe signos que nada dicen a su corazón, podrá simplificar su tarea con una insípida abreviatura. La comodidad de dicho signo es muy de apreciar, sin duda, en ejercicios y estudios de mecanismo; aquí significaría un grosero acto de violencia, una mutilación del magnífico vuelo de la melodía del violín; ¡el músico genuino quiere « oír » también por los ojos!

Vamos a tratar ahora de examinar más de cerca los finos pormenores y movimientos de la línea de altitudes, cuyas más sobresalientes características acabamos de estudiar en los fenómenos de la onda y de la cumbre tónica. Los elementos parciales de la línea ondulada no ofrecen tampoco una constitución arbitraria, sino que obedecen, a su vez, a ciertas normas constantes cuya característica principal puede definirse como elasticidad melódica y rítmica.

V

## Elasticidad melódica y rítmica

A las normas empíricas que hemos deducido de las propiedades de la línea de altitudes hasta ahora estudiadas, podemos añadir las siguientes:

4. A una línea de cierta extensión que progresa por movimiento conjunto y en un mismo sentido, suele seguir un salto melódico en sentido opuesto.

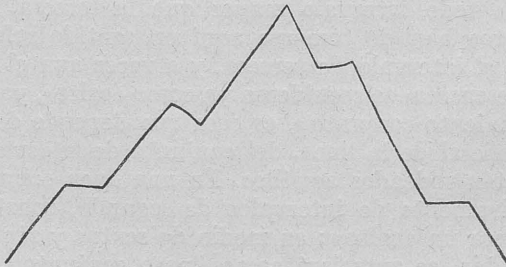
Y a la inversa:

5. Un intervalo grande o salto melódico en la línea de altitudes suele ir seguido de un movimiento conjunto en sentido opuesto.

Es de advertir a ese respecto que no entendemos aquí por « salto » y « movimiento conjunto » lo mismo que con estos conceptos se significa en la teoría de la armonía, en la cual se entiende por « movimiento conjunto » la línea melódica que progresa por intervalos de segunda, exclusivamente, considerándose como « salto » todo intervalo mayor que la tercera. Estos conceptos han de tomarse aquí en sentido relativo; el que el intervalo de tercera, y a veces aun el intervalo de cuarta, se consideren ya como « salto », ya como « movimiento conjunto », es cosa que depende del sentido general de la línea, del conjunto de intervalos de que están rodeados aquéllos. En una línea compuesta exclusivamente de intervalos de segunda, constituirá la tercera un « salto »; en medio de sextas y séptimas, en cambio, se apreciará como « paso conjunto ».

Dejaremos a un lado las melodías constituídas por el despliegue de acordes a modo de arpeggios, pues en estos casos la línea está demasiado influida por fenómenos de índole armónica. No así cuando el arpeggio deja de ser proyección lineal pura de acordes, presentando notas extrañas a la armonía que borran o hacen más velado su carácter armónico. De ese último aspecto se tratará más adelante (capítulo VI). Aquí nos interesa ante todo el movimiento lineal.

El movimiento de sentido opuesto a un trozo anterior de la línea suele llegar, por regla general, hasta muy cerca del límite de donde partió dicho trozo, pero sin que por ello quede truncada la línea de altitudes, lo cual daría cierta rigidez al diseño. Conviene además que dicho movimiento contrario no se efectúe bruscamente, sino por etapas, con interrupciones de alguna nota larga y de cortos movimientos de dirección opuesta al sentido general del fragmento. Así, a una línea que progrese por movimiento conjunto en una extensión de octava y media o dos octavas, no se contestará, claro está, con un salto de idéntica extensión, sino que será más conveniente dividir ese intervalo en varios saltos más pequeños. El diseño de la línea ondulada adquiere de esta suerte una forma en terrazas que podría representarse del modo siguiente :



Resumiendo lo expuesto, diremos, pues: no es el cambio de dirección lo que más importa, sino la alternancia de progresiones por movimiento conjunto y por salto, que es lo que podría compararse con el fenómeno de la elasticidad de los cuerpos y que nosotros llamaremos aquí *elasticidad melódica*. El salto de sentido opuesto a un fragmento de línea anterior que progresa por movimiento conjunto es un efecto de elasticidad que tiene cierta analogía con el movimiento que hace enroscarse de nuevo un muelle espiral estirado, en el momento de soltarlo.

a) El salto suele ir seguido de movimiento conjunto.

74 S. M.c. Beethoven Op. 18. N.º 3.

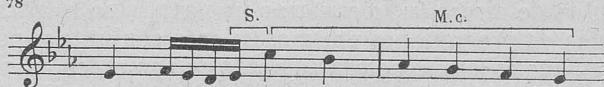
75 S. M.c. Chopin Op. 9 N.º 2.

76 S. M.c. Chopin, Op. 9 N.º 2.

77 S. M.c. Chopin, Op. 15 N.º 2

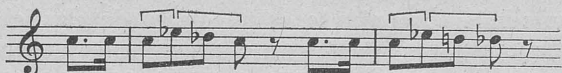


78

Bruckner, II<sup>a</sup> Sinfonia

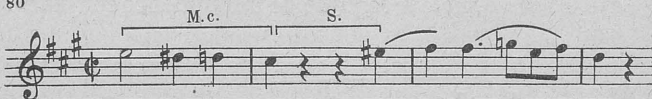
79

Schubert, Op. 166



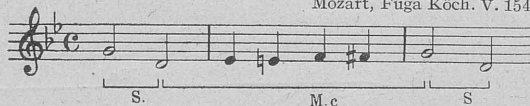
80

Mozart, Köch. V. 404.



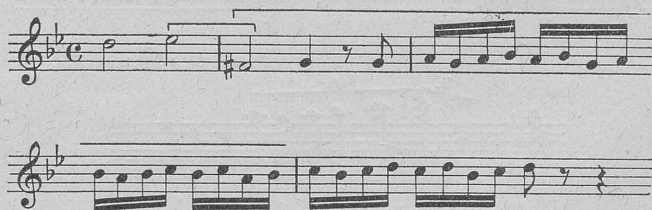
81

Mozart, Fuga Köch. V. 154.



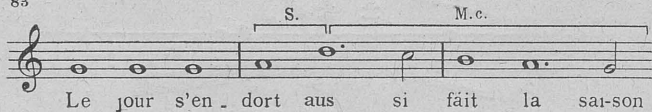
82

Joh. Chr. Monn (1717-1750), Quatuor 2.



83

G Dufay (1400-1474)



G Dufay (1400-1474)

84

S. M. c.

Las, je ne puis (Unicus Dei filius)

Antigua melodia de coral (Herzog? † 1699)

85

S. M. c.

Nun sich der Tag ge - wen - det hat

C Breidenstein (1796-1876)

86

S. M. c.

Wenn ich ihn nur ha - be

G. Mahler, IIª Sinfonia

87

S. M. c.

ibidem

88

S. M. c.

R. Schumann, Op. 44.

89

S. M. c.

90 ibidem

S. M.c. S. M.c.

S. M.c.

S. M.c. etc.

91 G Mahler, VIII<sup>a</sup> Sinfonia.

S. M.c. S.

S.

M.c.

M.c.

92 ibidem

S. M.c.

93 Hans Leo Hassler (1564-1612) de "Sacri Conventus"

S. M.c.

Ju - bi - la - te

94 H. Pfitzner. De "Von deutscher Seele" (1921)

S. M.c.

Kai - ser - kron und Pa - o - nien - rot.

die müs\_sen ver-zau - - - bert sein

Los movimientos lentos de Mozart (especialmente en las cadencias) son una verdadera mina de ejemplos para la demostración de este fenómeno de la elasticidad melódica.

95

Mozart, Köchel V. 516.

96

Mozart, K. V. 465.

97

ibidem

98

Mozart, K V 499

99

ibidem

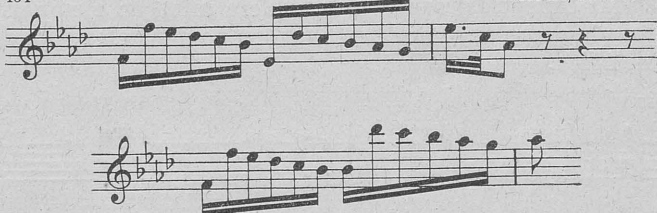
100

Mozart, K. V. 887



101

Mozart, K. V. 428



Muchos de los ejemplos citados muestran sorprendentes analogías de estructura ; es interesante ver cómo las manifestaciones del principio que venimos estudiando pueden comprobarse en ejemplos tomados de las más distintas épocas y autores (compárense, por ejemplo, los núms. 85, 87, 88, 90, 92 y 93); compárense, además, el ejemplo 82 con el siguiente :

102

Mozart, Requiem.



Con respecto al ejemplo 77 recordaremos lo que antes hemos dejado consignado acerca de la « relatividad » de los conceptos : « salto » y « movimiento conjunto ». Frente a este salto de extensión extraordinaria

102 a



los intervallos de tercera, y aun el intervalo de cuarta, que figuran en el rasgo descendente, se aprecian como « movimiento conjunto ». En cambio, cuando el salto es poco extenso, el movimiento contrario habrá de proceder realmente por movimiento conjunto riguroso, y aun en marcha cromática (véanse los ejemplos 79 y 80).

A continuación comunicamos algunos ejemplos para ilustrar el fenómeno inverso :

b) A un fragmento de línea en movimiento conjunto sucede un salto en sentido contrario.

103 J.S. Bach, Clave bien temperado I.

104 Mozart, K. V. 482.

Adviértase el extraordinario parecido de estos dos ejemplos :

105 J. S. Bach, Cl. b. t. II.

106 Max Reger, Fuga para órgano. Op. 69.

G. B. Pergolesi, (1710-36) Stabat mater

107

M.c. S.

Cu - jus a - ni mam ge - men - tem

Okeghem († 1495) Missa "le serviteur"

108

Glo - ria in ex - cel - sis De - o

A. Bruckner, IV<sup>a</sup> Sinfonia

109

R. Wagner, Walkyria

110

War es so schmah - lich, was ich ver -

brach dass mein Ver - bre - chen so schmah - lich du be - strafst?

Arnold Schönberg, Gurrelieder

111

Triebst mich aus der letz - ten Frei - stadt.

ibidem

112

mit To - ves Lä - cheln leuch - ten die Ster - ne.

113

A. Schönberg, Pierrot Lunaire.

kratz Pier - rot auf sei - ner Brät - sche.

114

Paul Hindemith (n. 1895) Sonata p. violín, Op. II.

Alois Hába (n. 1896) Op. 7.  
Cuarteto en el sistema de  $\frac{1}{4}$  de tono

115

La línea quebrada en disposición escalonada se encontrará especialmente en los casos en que se trata de contestar a un movimiento conjunto de cierta extensión con un salto muy grande :

Chopin.

116

Beethoven, Op. 24.

117





En el ejemplo 117 puede verse quebrada de este modo no sólo la línea regresiva, que compensa con un gran salto el movimiento conjunto de la primera parte, sino también la línea de este primer trozo.

La localización de estas gradas no es arbitraria, sino que está determinada, además de los fenómenos rítmicos a que también obedece, por circunstancias armónicas.

Como ha podido verse en los ejemplos que preceden, los fenómenos de elasticidad melódica suelen ir acompañados casi siempre de los que llamamos de elasticidad rítmica; es decir, también en el aspecto rítmico de la melodía puede comprobarse, paralelamente a la alternancia entre el movimiento conjunto y el salto, un fenómeno de fluctuación que se manifiesta, por regla general, como movimiento lento (valores largos de nota) en el salto, y como movimiento rápido (valores breves de nota) en la progresión conjunta (véanse a este respecto los ejemplos 74, 76, 77, 81, 84, 87, 88, 89, 90, 92, 95, etc.).

Con referencia a los ejemplos 75 y 78 es interesante consignar un fenómeno rítmico que ha sido sagazmente estudiado por Ernst Kurth (1), quien lo designa con el término de « movimiento de honda ». Diríase que para lanzar a lo alto el intervalo sobresaliente, desde donde regresa luego la línea melódica en suave pendiente, es

(1) ERNST KURTH, *Grundlagen des linearen Kontrapunktes* (« Fundamentos del contrapunto lineal »), pág. 26.

necesario este movimiento preparatorio de rotación, que puede compararse con el que ejecuta el hondero para tirar la piedra a gran distancia. El movimiento a que nos referimos se traduce en los citados ejemplos en los *grupetti* que preparan el salto de la línea melódica; en ésta o en figuras como la del ejemplo siguiente suele manifestarse, por regla general, dicho impulso.

118

Mozart, K.V. 550.

S. M.c.

119

Wagner, Tristan.

S. M.c.

kehr Ver ge hen

Con razón rechaza Kurth del campo de la teoría de la melodía la explicación armónica (notas de adorno) que suele darse de estas figuras, sustituyéndola muy atinadamente por una interpretación dinámica, que considera la energía motriz como el principal elemento generador de la melodía (véanse en ese sentido los ejemplos 99 y 103).

De acuerdo con las modulaciones que efectúa la voz humana en el lenguaje hablado, abunda también en el estilo recitado la alternancia del movimiento conjunto con el salto:

120

J.S. Bach, Matthäuspassion.

Da nun Je - sus war zu Be - tha - ni - en

121

Beethoven, Fidelio.

Ab - scheu - li - cher wo willst du hin?

122

Mozart, Figaro.

Ver - rät' - rin! In der Stunde vor der Hochzeit mich zu täuschen

De todos modos, no deja de ser muy considerable a veces el influjo de la armonía en estos casos, influjo que si bien es de escasa importancia por lo que se refiere a las grandes líneas directrices y a los límites del movimiento ascendente o descendente, constituye, en cambio, uno de los componentes principales en los fragmentos lineales, poniendo trabas, por un lado, al libre desenvolvimiento del impulso lineal puro, y ofreciendo por otro lado puntos de apoyo y de reposo en que se detiene y articula el diseño melódico. Los efectos de este componente armónico son, pues, de doble carácter, positivos y negativos, constituyendo un estímulo a la par que una rémora para el desenvolvimiento de la línea melódica. Estos efectos pueden estudiarse en la casi totalidad de los ejemplos que hemos comunicado en este capítulo.

En el ejemplo tomado de uno de los recitados del *Figaro*, de Mozart (ejemplo 122), vemos cómo la influencia del acorde de séptima de dominante refrena el movimiento de la línea ascendente y la obliga a pararse en las notas constitutivas de dicha armonía. Las notas de paso no están repetidas, mientras que las pertene-

cientes al acorde de dominante se repiten por lo menos dos veces, y el *mi*, por ejemplo, hasta siete veces. La fuerza de la armonía se opone a la fuerza de la melodía — en este caso, a la elasticidad melódica — luchando ambas por imponerse y lográndolo, aunque no sin pagar cada una su tributo a la otra.

En el ejemplo 74 vemos cómo el *do* #, que tiene una importancia armónica muy señalada — es la nota « sensible » y, por tanto, la más destacada y determinante —, refrena y detiene el curso de la línea melódica del mismo modo que el *mi* siete veces repetido del ejemplo 122. En el ejemplo 79, que hemos escogido para demostrar que el movimiento contrario que responde a un salto pequeño emplea los pasos melódicos más estrechos en el movimiento conjunto, puede verse que en la elección de la progresión diatónica o cromática el papel que desempeñan las notas más características armónicamente es de una importancia decisiva. En todos los casos en que hemos visto quebrada en varios trozos la línea melódica ascendente o descendente, ya sea en progresión por movimiento conjunto o por salto, la elección de los puntos en que resulta truncada la continuidad está dictada exclusivamente por influencias armónicas. En una palabra : hemos podido comprobar que los fenómenos puramente lineales de la melodía vienen influidos por los efectos de irradiación armónica, que los deforman o desvían de su curso. El estudio de dichas influencias será el objeto del siguiente capítulo.

## VI

### **La melodía a la luz de las influencias armónicas**

Partiremos nuevamente del hecho de que la asociación de una serie de sonidos de distinta altura, según que se efectúe en lo sucesivo o en lo simultáneo, da origen a los dos fenómenos músicos fundamentales: la melodía y la armonía. El constante cultivo y progresivo desenvolvimiento de ambos factores halla su más cumplida manifestación y su expresión artística más elevada en el estilo polifónico, en el cual varias voces reunidas, como protagonistas y antagonistas de una acción dramática, se mueven juntas (armonía) o se contraponen unas a otras (contrapunto). Esa dualidad, propia del lenguaje sonoro, ha constituido hasta el presente, y así será en los tiempos venideros, la médula de la expresión musical, subrayándose ora el aspecto armónico (Schubert, Weber, Chopin, Verdi, Puccini, Debussy), ora el aspecto contrapuntístico (Bach, Händel, Brahms, Reger), que se compenetran y equilibran por modo admirable en los maestros del período clásico, sobre todo en Mozart.

Es evidente que la melodía y la armonía no se desenvolvieron independientemente sino bajo un recíproco influjo, alimentándose y fecundándose mutuamente. De la monodía primitiva, por un lado, y del canto mul-

tivocal llevado a un grado extremo de artificio contrapuntístico, por otro lado, brota poco a poco la conciencia de las agregaciones armónicas, que se va afianzando a medida que los compositores van dando cada vez mayor importancia a la plenitud y eufonía sonora de los conjuntos vocales, hasta llegar al soberbio desenvolvimiento que muestra en la obra de Juan Sebastián Bach, el coloso de la música, cuya figura descuella como cima gigantesca que domina y cierra el período evolutivo precedente y señala con mirada vidente el camino que había de seguir la evolución ulterior.

Cuando una tendencia artística llega a un grado de perfección tal que parece imposible exceder los resultados alcanzados o es inconcebible, por lo menos para los contemporáneos, un progreso en el mismo sentido, suele producirse un cambio de rumbo en la evolución, en busca de nuevos horizontes. Así sucedió después de todas las grandes personalidades que dieron cima y acabada perfección a un estilo determinado; así sucedió después de Beethoven, que concluye el período del estilo instrumental clásico; después de Wagner, que da cabal cumplimiento al drama músico; después de Bach, que lleva a su más elevado grado de perfección el estilo polifónico. Los rápidos e importantes progresos que realizan en breve transcurso de tiempo los instrumentos de cuerdas y teclado, que habían llevado una precaria existencia al lado del órgano, favorecen por modo extraordinario dicha evolución. Las nuevas posibilidades que el moderno piano ofrece a los compositores, dan nacimiento a un nuevo estilo esencialmente instrumental que sacude el yugo de la rigurosa polifonía vocal, cuyo estilo había dominado hasta entonces en todos los géneros de composición. Movilidad y libertad de movimiento, tales son sus principales características. El número de « voces » o partes reales, que los antiguos guardaban con escrupuloso rigorismo, se altera, inte-

rumpe o suprime a voluntad. Las partes medianas, transformadas en libres figuras de acompañamiento, renuncian el derecho temático de « voz activa » que poseían en la composición vocal polifónica, en beneficio de la parte superior o voz cantante que reina sin restricciones como representante de la idea melódica; y esta misma parte se aleja cada vez más de su primitivo modelo, la voz humana, y en lugar del reposado movimiento conjunto habitual efectúa ahora los más atrevidos saltos y brincos, cual hijo de ciudad que es llevado al campo y se deleita en el goce de una libertad de movimientos desacostumbrada. Además, la técnica cada vez más perfecta de los instrumentos y de los ejecutantes, incita a los compositores a dar aún más libre curso a su fantasía en la invención melódica. El carácter grave y meditativo del estilo polifónico vocal, que es de notar hasta en la música antigua para danza, cede el paso a un estilo de una alegre e ingenua facilidad que se complace especialmente en el juego brillante con los recursos de la nueva técnica armónica. Tal es el carácter del estilo instrumental que crearon los maestros de la escuela de Mannheim y que alcanza un magnífico desenvolvimiento con Joseph Haydn. Haydn es el padre de las grandes formas instrumentales de la sinfonía, sonata y cuarteto, que constituyen los moldes en que vaciaron sus concepciones sonoras los maestros posteriores en el terreno de la música sinfónica y de cámara. Al nombre de Haydn va unida la melodía instrumental clásica, y bajo ese aspecto de melodista nos interesa aquí muy especialmente dicho autor. La melodía de Haydn sigue las huellas de la armonía, brota del acorde, que le da alimento, y se adhiere a sus estructuras cual planta trepadora: es la melodía armónica por excelencia.

¡Cuántas melodías no encerraba en su seno una sola de estas tríadas armónicas, con las infinitas posibilida-

des de despliegue melódico que brinda, y las incontables formas rítmicas que podían adoptar! Toda la esfera de sentimientos y emociones que la música puede expresar, hicieronla brotar de estos sencillos esquemas armónicos los maestros del período clásico. Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert supieron darle infinidad de formas melódicas, vaciando en el molde de la tríada armónica todo un mundo de sentimientos sublimes, placenteros, graves, risueños, las más hondas penas y los mayores transportes de júbilo que pueda experimentar el corazón humano.

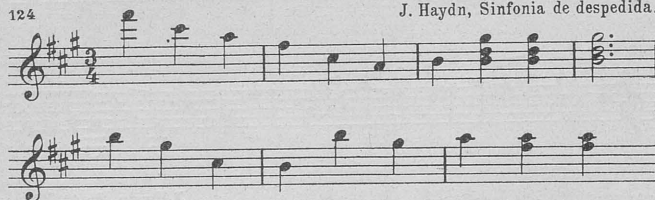
123

J. Haydn, (L'ours)



124

J. Haydn, Sinfonia de despedida.



125

J. Haydn, Sinfonia.



126

J. Haydn, (Sinfonia con el golpe de timbal)







127

J. Haydn, Cuarteto. Op.1 N°1.



128

J. Haydn, Cuarteto. Op.9 N°2.



129

J. Haydn, Op. 74 N° 2.



130

J. Haydn, Cuarteto. Op.54, 2.



131

J. Haydn, Op.76 N° 2.



132

Carl Stamitz (1746-1801) Sinfonia. Op. 13.



133

Dittersdorf (1739-1799) Cuarteto 3.





134

J. Holzbauer (1711–1783) Quinteto.



135

Chr. Cannabich (1731–1798) Sinfonia -5.



136

Carl Stamitz (1746–1801) Sinfonia. Op.13 Nº 4.



137

Joh. Stamitz (1717–57) Sinfonia Op. 4 Nº 4.



138

A. Filtz (1730-60) Symph. périodique N. 10.



139

G. M. Monn (1717-1750) Sinfonia



G. M. Monn, Sinfonia.

140



141

J. Chr. Mann (1726-1782) Divertimento



142

Mich. Haydn (1737-1806) Sinfonia N° 28.



143

Mich. Haydn, Sinfonia 46.





No puede negarse, a decir verdad, que la mayoría de estas melodías « armónicas » tienen algo de impersonal, de estereotipado, que hace pensar en algo parecido a la producción en serie, en un a modo de juego combinatorio, lleno de singular talento, sin disputa, pero no dictado por una suprema inspiración. Con todo, no hay que olvidar que el arte músico entra aquí en un terreno virgen que los maestros de dicha época empiezan a roturar con ánimo alegre y despreocupado, sin cuidarse gran cosa del privilegio de la « originalidad ». Sería, ciertamente, muy difícil a veces adivinar si una de estas melodías armónicas es de Haydn — y en este caso si es de José o de Michael Haydn — o de uno de los maestros de la escuela de Mannheim, y de cuál ; mucho más jugosa y personal es ya la melodía de Mozart, aun en los casos en que está inspirada también en el acorde. A pesar de estar construída con los mismos elementos, principalmente con los elementos de la tríada armónica, tienen sus melodías un colorido más positivo, un más agudo perfil, mayor densidad y peso específico, por decirlo así, en lo que se refiere al contenido emotivo. La tristeza de Mozart es más triste que la de Haydn, su alegría es más alegre, su júbilo más jubiloso.

144

Mozart, Cuarteto (K. V. 499)



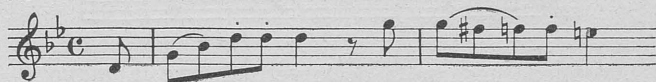
145

Quinteto y Serenata para instrumentos de viento (K. V. 388 y 406)



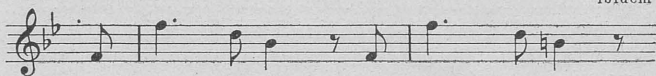
146

Quinteto (K. V. 516)



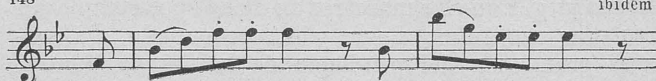
147

ibidem



148

ibidem



149

ibidem



150

"Eine kleine Nachtmusik" (K. V. 525)



151

Divertimento para 2 clar. y fagot (K. V. Apéndice 229)



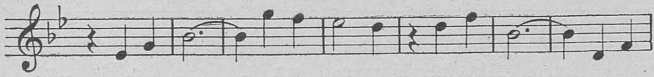
152

Sonata (K. V. 570)



153

Sinfonia (K.V. 543)



154

ibidem

155

Sinfonia (K.V. 76)



156

Concierto para violin (K.V. 268)



157

Sinfonia concertante (K.V. 364)



158

Concierto para piano (K.V. 482)

159

K. V. 596



160

Don Giovanni



También Schubert se halla todavía bajo el hechizo de la melodía armónica. No es quizá en sus *Lieder* donde mejor puede observarse esto, ya que su línea melódica está inventada «vocalmente» y no instrumentalmente y además tiene muy en cuenta en ella las exigencias de la declamación musical. Así y todo pueden encontrarse también aquí, y precisamente entre sus *Lieder* más conocidos, muy típicos ejemplos de melodías armónicas.

Schubert :

161

Das Wandern.



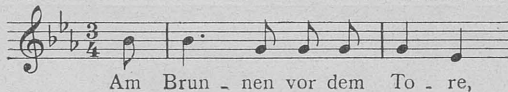
162

Wohin?



163

Der Lindenbaum



164

Die Forelle



In ei nem Bächlein hel - le, da schoss in fro - her Eil'

No hay que decir que abundan sobre todo en sus obras instrumentales :

165

Sonata para violín



166

Impromptu



167

Trio Op. 99.



168

Octeto Op. 166





169 ibidem

170 ibidem

171 Sinfonia en do mayor

172 ibidem

Uno de los más grandiosos temas basados en la triada mayor es el de la *Sinfonia Heroica*, de Beethoven :

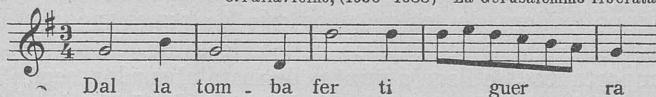
173 Beethoven

Adviértase la expresión absolutamente distinta de estos dos temas a pesar del extraordinario parecido externo que ofrecen con el anterior :

174 Mozart, Bastien et Bastienne

175

C. Pallavicino, (1630-1688) "La Gerusalemme liberata"



Puede compararse con el tema de la *Heroica* en grandeza y fuerza profética, el tema de los trombones en el *Tuba mirum spargens sonum* del *Requiem* de Mozart :

176

Mozart, Requiem



En la melodía armónica, especialmente, es de una importancia capital la octava en que se coloca tal o cual nota del acorde en la línea melódica, y el sentido del movimiento, ascendente o descendente, en que se alcanza. Con frecuencia puede oírse en labios de músicos esta irreflexiva frase : « ¡Qué no han hecho los grandes maestros de la música con sólo las siete notas de la escala! » ; o bien : « ¡Qué infinidad de melodías pueden hacerse con las siete notas de nuestra escala! ». Pues bien, no es cierto que los maestros hayan construido sus melodías con sólo las siete notas de nuestra escala (y dejamos a un lado las notas cromáticas), según puede demostrarlo el mismo ejemplo anterior. Hágase el ensayo de reducir dicho tema a los límites estrictos de la escala de siete notas, transponiendo las dos primeras del segundo compás a la octava inferior, o las dos últimas a la octava superior, para ver la caricatura a que se llega de esta suerte. El hecho es que el sonido *re*<sup>4</sup> y su octava *re*<sup>5</sup> son en realidad dos sonidos completamente distintos que únicamente al objeto de simplificar nuestro sistema llevan un mismo apellido, valga la frase, pero aun así son distintos sus nombres de pila ;

y no es ciertamente culpa de la música sino de la manía simplificadora de los músicos que de aquel modo se expresan si, haciendo caso omiso de estas diferencias importantes, se llega a puntos de vista absurdos, según acaba de demostrarnos el referido ejemplo. La serie de sonidos de que consta nuestra escala es infinita en ambas direcciones, aun cuando sólo nos es posible percibir un determinado fragmento de la misma, en un a modo de espectro comprendido entre las notas ultra e infraaudibles. La escala constituye una progresión continua y periódicamente renovada que podría compararse con la progresión aritmética, y del mismo modo que 2 no es igual a 12 ni a 22, tampoco hay igualdad entre  $re^4 - re^5$  o  $re^6$ . Por esta razón se explica que Ricardo Strauss escriba en su *Sinfonía Doméstica* un pasaje como el siguiente en la parte de los violines (pág. 57 de la partitura), aunque exceda los límites de lo practicable :



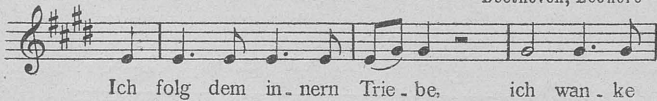
Los violines no podrán hacer oír ciertamente el último  $fa \#$  de esta figura, pero la intención del compositor es que el ejecutante entienda el verdadero sentido de dicho diseño y por esto escribe aquel  $fa \#$  impracticable sin detenerse en innecesarias explicaciones (dicho pasaje es ejecutado íntegramente, claro está, por los instrumentos de viento que lo tocan al mismo tiempo).

La teoría de las « siete notas únicas » fallaría asimismo ante las obras de los clásicos, en las cuales, especialmente en melodías en que quiere darse mayor realce y acento dramático a una nota determinada,

puede verse con frecuencia sustituida la nota propia de la escala por la de la escala inmediata :

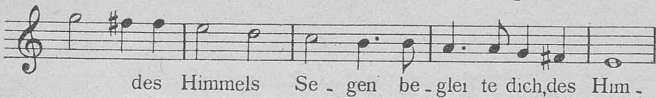
178

Beethoven, Leonore



179

Mozart, Rapto del serrallo



(Son dignos de notarse los fenómenos de elasticidad melódica en estos dos ejemplos.)

Donde con mayor evidencia se revela el distinto valor de una nota y de su octava más alta o más baja para el sentido general de la línea melódica, es en casos como los siguientes en que la nota y su octava se presentan en motivos consecutivos y de contexto idéntico por lo demás :

180

J. Haydn, Sinfonia



181

Beethoven, Cuarteto Op. 18, 2.



182

Beethoven, Trio Op. 8



En el período romántico hallamos uno de los temas armónicos más atrevidos, originales y grandiosos que se hayan escrito, y cuyo autor, que contaba a la sazón 17 años de edad, a pesar de encontrarse todavía bajo el influjo de los maestros clásicos, se revela en esta obra en toda su genial originalidad :

Mendelssohn, Octeto Op. 20

183

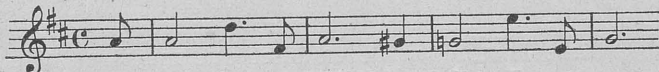




No se revela con menor determinación la personalidad de Weber en los siguientes temas, a pesar de estar fundados asimismo en la triada armónica :

184

Oberon



185

Freischütz



Ricardo Wagner acude también a la diafanidad de la triada mayor en los temas en que quiere simbolizar la grandiosidad de las fuerzas de la Naturaleza :

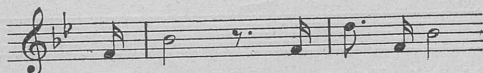
186

Motivo de la espada



187

Motivo de la tempestad



Motivo de la Naturaleza.

188



189

## Motivo del Oro del Rhin



190

## Motivo del arco iris



Nótese la afinidad de carácter que muestran este tema de la *Espada* y el del *Tuba mirum*, del *Requiem* de Mozart (n.º 176). Todos estos temas, basados en la triada armónica, tienen un aire de grandiosidad que puede hermanarse ora con un tono de severa austeridad, ora con un carácter de suavidad y hasta de ternura; un carácter viril muy pronunciado les es común a todos, tienen algo de arrogante, caballeresco y hasta de marcial y bélico, mientras que las notas extrañas a la armonía le dan algo de suave y de femenino a la melodía.

Una prueba de cuán profundamente son sentidos estos caracteres la tenemos en innumerables melodías populares: marchas, canciones de guerra, cantos de libación, etc.:

191



Wohl - auf Ka - me - ra - den, aufs Pferd, aufs Pferd

192



Es braust ein Ruf wie Don - ner - hall

193



Im tie - fen Kel ler sitz ich hier

¡Canciones viriles todas!

Comparando entre sí los ejemplos aquí citados de Haydn, de los maestros de la escuela de Mannheim, de Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Weber y Wagner se advierte que a pesar de valerse todos estos maestros de los mismos medios de construcción, despliegue melódico de las armonías más sencillas, sus temas acusan poderosamente la personalidad del compositor; su manera característica se revela ya con precisión asombrosa en el espíritu que infunden a esas pocas notas del acorde (¡qué contraste, por ejemplo, entre el *Oberon* de Weber y la *Heroica* de Beethoven!, dos mundos distintos y, no obstante, plenamente caracterizados con idénticos medios, con los simples elementos de la tríada mayor). Al propio tiempo nos damos cuenta de cómo brotan de una manera espontánea, no especulativa, de la mentalidad de los compositores estos temas hechos, al parecer, de una misma materia.

En Beethoven adquiere la melodía instrumental clásica, cuya característica es un a modo de veteado armónico, un grado de acabada perfección, tomando el período de evolución siguiente un rumbo distinto, que se anuncia ya en las últimas obras del maestro de Bonn. Las tendencias de este nuevo período se caracterizan por el reflejo que nos ofrecen de una serie de ideas externas al campo de la música absoluta propiamente dicha. Wagner, Liszt, Bruckner, Mahler, Strauss infunden cada uno una idea personal y diferenciada en la obra musical (esquemáticamente podrían definirse como : ópera-drama, sinfonía programática, *pathos* religioso, trascendentalismo, descriptivismo), pero sin alterar subs-



tancialmente las células fundamentales (armonía y melodía) del tejido musical. El primer maestro del período postclásico que vuelve a entregarse de lleno a la música absoluta y empieza a transformar profundamente la íntima estructura de la célula musical, es Max Reger.

No fué comprendido durante mucho tiempo el armonismo de Max Reger, y a su melodía le fué denegado el nombre de tal. Diez años antes de su muerte es llamado, en una voluminosa y erudita obra de un reputado crítico vienés: « un autor pribado de todo instinto músico ». Y, sin embargo, no se halla en toda la obra de Reger una sola armonía que no pueda encontrarse en cualquier obra de los clásicos. Inversamente puede decirse que en muchas obras clásicas figuran enlaces armónicos que no sólo pueden compararse sino que aun exceden en « modernidad » el estilo armónico de Reger (1). En efecto, no hay un solo acorde « nuevo » en toda la música de Reger. Lo que es nuevo, en realidad, es el rápido cambio de armonías, sus enlaces sorprendentes y, como consecuencia lógica de estos dos hechos, la tendencia cromática que se va sustituyendo paulatinamente a los modos diatónicos que habían regido hasta entonces. En esta música no se le deja ya a la tríada diatónica el tiempo que necesita para que pueda desplegar la melodía que encierra en su seno. El pulso de la música, valga el término, se ha hecho mucho más rápido y exige, por consiguiente, mayor celeridad también en el cambio de armonías. ¿No hemos visto que la melodía brota de la armonía, que la nutre y la sostiene? ¿Qué de extraño tiene, pues, que la línea melódica no nos muestre ya la tríada armónica desplegada en proyección lineal, puesto que el acorde no

---

(1) Véase la *Harmonielehre*, de ARNOLD SCHÖNBERG (Universal-Edition, Viena, 1911, pág. 363), así como el estudio del doctor HERMANN GRABNER, *Regers Harmonik* (Verlag Otto Halbreiter, Munich, 1920).

aguarda a que se termine la frase o el motivo para transformarse en otro? Indisolublemente unida a la armonía, sigue la línea melódica todas las evoluciones de aquélla; las mutuas relaciones que nos muestran en la obra de Reger estos dos factores podrían caracterizarse de esta suerte: la melodía permite un más rápido cambio de las armonías que la sostienen, permite enlaces de acordes diferentes de los acostumbrados en la música diatónica; la más rápida evolución de la armonía permite, a su vez, que la línea melódica se mueva en progresiones que se liberan del marco trazado por los modos diatónicos, empleando notas cromáticas que pertenecen substancialmente a la melodía al mismo título que las diatónicas, es decir, que no son ya simples notas auxiliares de adorno o apoyaturas cromáticas, consideradas como « alteraciones ».

Ni en el aspecto melódico, ni en el aspecto armónico tendría nada de sorprendente el siguiente ejemplo:

Max Reger, Op.77<sup>b</sup> y Op.82, 7.

194

The musical score is presented in two systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The bass clef part starts with a forte (*f*) dynamic. The melody in the treble clef is characterized by rapid chromatic movement and complex harmonic structures. The second system continues the piece, starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The melody continues with similar chromatic and harmonic complexity. The score concludes with a double bar line and a fermata-like flourish.



si los compases quinto y sexto tuviesen la forma que puede verse a continuaci3n :



¡Pero estos dos compases son precisamente los que, por su giro insólito imprimen al tema su carácter peculiar! La tímida dominante de *si* menor (¿mayor?) del quinto compás hubiera gustado de juntarse con sus compañeros de *re* mayor que le preceden, si la mala mirada que le echa el cuarto compás con el *do* natural no le hubiese hecho desistir de su propósito. En estas condiciones se siente tan distante de esa compañía en *re* mayor, como de su impertinente vecino en *fa* mayor, con el cual no le une la menor « afinidad », para hablar con los tratadistas. De suerte que se comprende fácilmente que debe ser grande el alivio que experimenta al presentarse los dos compases finales, que salvan con ruda franqueza una situación que empezaba a ser apurada. Examinando más detenidamente el referido pasaje se comprende, sin embargo, que las fisonomías insólitas de aquellos dos intrusos que desdicen de la restante compañía, dan precisamente la nota característica y singular al conjunto (aun cuando toda la pieza no pasa de un tono ligero de « conversación »).

Para mostrar más aún a las claras lo que pretendemos, citamos otros dos temas del mismo autor:

Max Reger, Op. 109.

196

197

Max Reger, Op. 118.

Ambos temas ostentan el sello característico de su autor, según puede verse. La analogía que se descubre entre ellos no estriba únicamente en el externo aspecto métrico y rítmico (es distinto, sin embargo, el *tempo*), sino que se funda en lo melódico y en lo armónico. Exceptuando el breve pedal inferior del primer compás y el *si*  $\flat$  auxiliar de la melodía, en el cuarto compás del primero de dichos ejemplos, no hallamos en ellos ni una sola nota extraña a la armonía; cada nota suelta de la melodía se apoya en su armonía propia. Si no hay, pues, notas extrañas a la armonía ¿serán quizá las propias armonías lo que tengan de « extraño » estos temas? Examinémoslos bajo ese aspecto; en el ejemplo 196 figuran únicamente tríadas y acordes de séptima bien conocidos: entre todos estos acordes no hay ninguno que no pudiera figurar — que no figure, efectiva-

mente — en cualquier obra de Haydn. Más concluyente es aún el segundo ejemplo : consta exclusivamente de tríadas mayores y menores, es decir, de las agregaciones más sencillas que conoce la armonía. Es más, incluso el enlace de dichos acordes obedece a la más pura lógica de la marcha armónica ; no se yuxtaponen dos acordes cuyas relaciones no estén acreditadas por las más rancias reglas de la teoría de las funciones tonales. La diferencia entre la música clásica y la música de Reger, en lo que respecta a los caracteres de la melodía y de la armonía, puede formularse, pues, del modo siguiente :

Haydn, Mozart, Schubert : renuncia al rápido cambio de armonías y rica explotación melódica del acorde.

Reger : renuncia a la explotación melódica de un mismo acorde, y mayor celeridad en el cambio de armonías, es decir, mayor riqueza armónica.

En esta fórmula se encierra la verdadera « novedad » de Reger ; es verdad que esta « novedad » causa tantas molestias a los oídos que se han educado exclusivamente en la música clásica que retroceden ante el esfuerzo que supone despojarse de un arraigado prejuicio, o bien, en el caso más favorable, se ven tan absorbidos por este esfuerzo, que no divisan la personalidad humana de Reger a través de la novedad de su expresión.

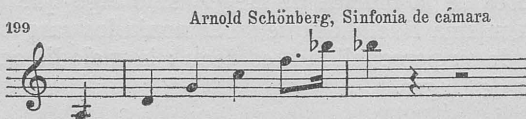
Si suprimimos las armonías en el ejemplo 196, lo que resta no es igual a cero, como pretenden los detractores de la música de Reger, sino algo que refleja con la misma fidelidad que su armonía los rasgos esenciales de su personalidad, es decir : la melodía característica de Reger.





Supongamos que la marcha melódica hubiese seguido en este ejemplo un movimiento rectilíneo dentro de la tonalidad de *mi*  $\flat$  mayor, es decir, que figurase un *re*  $\sharp$  en lugar del *re*  $\flat$  del cuarto compás (armónicamente: VII<sub>6</sub> en vez de  $\flat$  VII<sub>6</sub>), y si alguien puede dejar de sentir el carácter de vulgaridad y ordinarioz que de esta suerte desfiguraría la extrema delicadeza y sensibilidad de la melodía de Reger, es que no tiene remedio, trabajo perdido sería intentar persuadirle.

Por la misma época que Reger, hace su aparición en el campo de la música moderna la figura de Arnold Schönberg, quien transforma la íntima estructura de los materiales musicales fundamentales de una manera mucho más radical y poderosa aún que el primero. En algunas de las obras de su primera época se encuentran ya junto a los acordes usuales — cuyo principio constructivo, único admitido hasta entonces, estriba en la superposición de intervalos de tercera —, armonías realmente nuevas cuya estructura se funda en el intervalo de cuarta. Nada tiene, pues, de extraño que estas armonías engendren en ocasiones melodías como la siguiente :



que puede ser considerada como una melodía « armónica », al mismo título que el tema antes citado del Octeto de Mendelssohn (ejemplo 183). Sin embargo,

confieso que personalmente tengo la impresión de que esta melodía carece de las características de interna necesidad, de poética inspiración, que distinguen el tema mendelssohniano. La idea de que se trata de una cosa meditada, construida, se impone, a pesar de todo (1). Falta saber si las generaciones venideras, habiendo recogido y asimilado los fuertes impulsos que parten de la obra de Schönberg, sentirán de otro modo.

---

(1) Al poner en cuarentena el carácter « inspirado » del tema de Schönberg, el autor, a diez años de distancia, me parece cometer el mismo error de perspectiva que censura en los que antaño negaron la melodía en la música de Reger, lo cual equivalía a decir que la encontraban « construida ». Hay en el fondo de este equívoco una contraposición de términos que no entrañan contradicción. Es notorio que no puede haber « construcción » donde no hay inspiración, ni está *inspirado* el artista, si no construye. —  
N. del T.

---



## VII

### Notas extrañas a la armonía como elementos melódicos

Arnold Schönberg niega en su Tratado de Armonía la existencia de las que llamamos « notas extrañas a la armonía ». « Es curioso, dice, que nadie se haya percatado todavía de este absurdo: ¡la teoría de la armonía se ocupa de *notas extrañas a la armonía*! Cabría suponer que las cuestiones *extrañas a la armonía* están tan fuera de lugar en un tratado de armonía como las cuestiones *extrañas a la Medicina* — circunstancia significativa: ese término no existe — estarían fuera de lugar en un tratado de medicina... »

Esto no me parece exacto. Pues « extraño a la armonía » no quiere decir « extraño a la teoría de la armonía », según habría que interpretar dicho término para que pudiera negársele con razón el derecho de figurar con propiedad en los tratados de la materia y hacer válida la comparación establecida por Schönberg en el terreno de la medicina. Pero esto no es así; sino que « extraño a la armonía » dicese con propiedad, a mi entender, de una nota *extraña* a aquella armonía particular y determinada con la que se hace oír simultáneamente. Dicha nota viene a ser un cuerpo extraño, heterogéneo, encerrado en el cuerpo de la armonía, y el término con que se le designa parece tan justificado

como el concepto del cuerpo extraño a una « armonía anatómica » conocido en medicina, es decir, extraño a un organismo material, verbigracia : la sangre, los tejidos orgánicos, etc., como lo es a un organismo sonoro la nota extraña a la armonía. Podría continuarse aún el paralelo, diciendo : del mismo modo que el término de « extraño » no implica aquí en modo alguno un sentido peyorativo o de censura, puesto que las notas extrañas a la armonía suenan muy bien, tampoco ha de tener necesariamente un significado de cosa nociva en el campo de la medicina, ya que puede aplicarse, al revés, con fines curativos, por ejemplo, como inyección de determinada substancia que se introduce en la sangre. Con todo, no valdría la pena de detenerse en tales disquisiciones si se tratase aquí tan sólo de una divergencia en cuestiones de terminología. Pero Schönberg niega la existencia misma de la nota extraña a la armonía ; el hecho de discrepar dicha nota en el conjunto de la armonía con la que se presenta reunida.

Afirma en primer lugar — y a ello, hay que confesarlo, le autoriza por desgracia el sistema antiguo de la teoría de la armonía — que la nota que nosotros llamamos « extraña a la armonía », es simplemente una nota que no encaja en el acorde constituido exclusivamente por terceras superpuestas, circunstancia que la distingue ya exteriormente y la hace resaltar. Pero la nota extraña a la armonía, decimos nosotros, nada tiene que ver con el concepto del acorde ni con el sistema de superposición de terceras. No depende de la relación en que se halla con las notas del acorde en el cual se presenta, el que una nota sea o no extraña a la armonía, sino de la relación en que se halla dicho acorde (advirtiéndose que puede ser también un acorde consonante, es decir, que la nota extraña a la armonía puede ser una de las notas constitutivas del acorde) con los acordes que le rodean inmediatamente. En este sentido

puede darse el caso de que un acorde descansa en sí mismo, constituyendo un a modo de concepto musical concluso y de significación propia : tal es el acorde que carece de nota extraña a la armonía ; pero puede darse, al revés, el caso de que un acorde no tenga en sí mismo esta significación conclusa y que necesite, para ser entendido cabalmente, de un apoyo que se halla fuera de su propio organismo, por ejemplo, en otro acorde vecino : tal es el acorde con nota extraña a la armonía.

El acorde sin nota extraña a la armonía podría compararse con el caso nominativo de un sustantivo. Así como el sustantivo « la casa » no expresa todavía un pensamiento, sino que necesita para ello de una serie de palabras complementarias que se enlacen lógicamente con el mismo, tampoco representa el acorde, aisladamente considerado, una idea musical, resultando ésta únicamente del lógico enlace de una serie de acordes que formen una frase conclusa. Sin embargo, ambos conceptos, el sustantivo « la casa » y el acorde sin nota extraña a la armonía, son conceptos autónomos, que se bastan a sí mismos, y que en cualquier momento pueden desempeñar el papel de « sujeto » de una frase.

El acorde con nota extraña a la armonía, en cambio, se parece a un caso de dependencia, por ejemplo, al genitivo de un sustantivo : « de la casa ». Este genitivo « de la casa » no sólo no representa un pensamiento, ni una frase, sino que ni siquiera es un concepto autónomo, que se baste a sí mismo ; en efecto, para ser entendido cabalmente necesita apoyarse en otro concepto vecino : « el dueño de la casa ». Éste es también el caso del acorde con nota extraña a la armonía que tiene su complemento lógico en un acorde vecino. Y aunque dicho acorde sea omitido como por elipsis en la frase musical (como acontece con frecuencia con la nota de resolución del retardo en la línea melódica), no importa, ya que el oyente lo integra mentalmente, por costumbre, y por-

que de un modo primitivo de expresión hemos progresado a un modo más evolucionado, más sucinto y más ligero.

Ahora bien: los teóricos — añade Schönberg — se vieron apurados para clasificar un intervalo de novena o de cuarta que se presentan en forma de retardo en el acorde; en primer lugar, porque dichos intervalos no pueden ser referidos a la nota fundamental de la armonía y, en segundo lugar, porque no encajan en el sistema constructivo de terceras superpuestas, por cuyas razones optaron por expulsarlos de la sociedad honorable de las armonías normalmente constituidas, llamándolos intrusos, « extraños ». Ciertamente, tiene razón Schönberg al afirmar que los teóricos, desorientados por la mera apariencia externa del intervalo, permanecen en la superficie del problema, como en tantas cuestiones, en vez de penetrar hasta la raíz del fenómeno. Mas el correctivo que propone Schönberg pareceme remedio peor que la enfermedad; pues no radica en el aspecto puramente accidental y contingente del intervalo la esencia de la nota extraña a la armonía, sino en el hecho de que su presencia « produce un acorde más o menos disonante, es decir, algo que exige resolución o cualquiera otro procedimiento de justificación en el plano melódico ». Estas palabras las escribe Schönberg en sentido irónico, cuando en realidad caracterizan la verdadera esencia de la nota extraña a la armonía (1).

---

(1) No está en lo cierto el autor al prestar un sentido irónico a esta definición. Lo que pasa es que Schönberg, en la crítica que hace de lo que los tratadistas suelen llamar « notas extrañas a la armonía », apunta a un objetivo muy distinto del que aquí se supone. En efecto, no se comprende que pueda darse la definición de la « verdadera esencia » de una cosa (ni con ironía), cuya existencia antes se negara. Al sorprenderse Schönberg de que la teoría de la armonía se ocupe de cuestiones por definición *extrañas a la armonía*, no entiende en modo alguno negar la existencia de las notas que con dicho término se designan, sino que

En resumen, puede, pues, afirmarse: que existen, efectivamente, notas extrañas a la armonía; lo que es inexacto es que dichas notas tengan algo que ver con los intervallos. Así, no hay necesidad alguna de que la nota extraña a la armonía se destaque con procaicidad, en calidad de novena o de cuarta o de séptima, del esquema normal del acorde reducido; sino que puede estar disimulada en el mismo bajo la apariencia de un intervalo consonante, como, por ejemplo, la tercera. Baste recordar aquí la significación del acorde de cuarta y sexta en la cadencia, acorde que ha de interpretarse, como es sabido desde hace tiempo y no hace falta demostrarlo, como doble apoyatura que resuelve en la tercera y en la quinta de la dominante.

200

a)                          b)                          c)

La notación triple que muestra este ejemplo indica bien a las claras en qué viene a parar la autonomía

---

señala la incapacidad, la insuficiencia fundamental del tradicional sistema armónico que se ve obligado a adoptar un término tan chusco para estos fenómenos importantísimos, que este sistema no logra incluir en su encasillado teórico. Invirtiendo los términos, podría decirse que si hay notas extrañas a la armonía, es que hay *armonías extrañas al sistema*. Tal es el objetivo polémico de Schönberg. Como se ve, la crítica se dirige al sistema, al encasillado del sistema teórico tradicional, y no a las referidas notas y a los acordes a que dan lugar, que constituyen lo que podríamos llamar «la oposición», el partido que ha realizado la revolución musical de los tiempos modernos. — *N. del. T.*

armónico-melódica de dicho acorde; el ejemplo c) nos revela dónde tiene su abolengo la pseudoexistencia de ese parásito y nos enseña cuáles son las armonías autónomas, los verdaderos « nominativos ».

De todos modos se trata aquí todavía de un acorde que no es del todo consonante, de una especie de triada, pero vuelta patas arriba, por decirlo así, y que necesita recobrar primero su posición normal para mostrarse en su verdadera significación.

En el ejemplo siguiente — la variación número 30 de las 32 variaciones en *do* menor, para piano, de Beethoven — empieza el compás cuarto con un acorde que a nadie se le ocurriría, aisladamente considerado, tomarlo por otra cosa que por una sencilla triada de *la* menor.

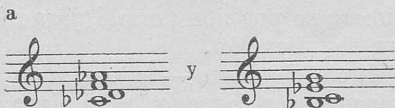
201

Beethoven, 32 variaciones.

The musical score shows two systems of four measures each. The first system is marked with a '+' above the fourth measure. The notation shows a piano accompaniment with chords in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is D minor (two flats) and the time signature is 3/4. The first system shows a progression of chords: D minor triad, D minor triad with a sharp sign above the second measure, D minor triad with a sharp sign above the third measure, and D minor triad with a sharp sign above the fourth measure. The second system shows a progression of chords: D minor triad, D minor triad, D minor triad, and D minor triad.

Sin embargo, el contexto demuestra incuestionablemente que el *mi* de dicho acorde no es la quinta de la referida armonía, sino una nota extraña a la misma,

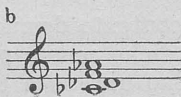
una especie de retardo o de apoyatura inferior del *fa* del siguiente acorde de sexta. Esta nota es extraña a la armonía al mismo título que lo son el *do*  $\sharp$  del segundo compás y el *re*  $\sharp$  del tercero, aun cuando los acordes en que figuran, fónicamente considerados, no son otra cosa que simples acordes de séptima :



Es claro que la imagen gráfica de la notación enarmonizada de dichos acordes, consecuencia del «temperamento igual» de nuestro sistema músico, ayuda a la vista a descubrir su verdadero sentido. Circunstancia, ésta, contra la cual Schönberg arremete igualmente (pág. 349)... «motivo ridículo, en grado sumo, pero que ha tenido mayor influencia de lo que algunos quieren suponer...» En otro capítulo del libro se dirige también contra el carácter fútil y exterior de la ortografía musical. Pero la ortografía no es cosa fútil ni puramente exterior. Si yo leo a alguien el siguiente verso :

Hondo Ponto que bramas *ha tronado*,

es indudable que me entenderá rectamente el que me oye, pero no sería poca su sorpresa al ver cómo he escrito la palabra *atronado* ; aun cuando, como expresión de otro contenido muy distinto, la ortografía de *ha tronado* no tiene pero. En música sucede exactamente lo mismo. El acorde siguiente :



es también un concepto musical conocido e inteligible, pero en el citado ejemplo de Beethoven estaría fuera de lugar, aunque el oyente, claro está, no podría darse cuenta de tamaño absurdo ortográfico, debido a la equivalencia fónica de las dos grafías; sin embargo, todo músico — que como tal ha de « oír » con los ojos y « ver » con los oídos, valga la expresión — tropezaría por fuerza en este acorde. El hecho de que se hallen numerosas faltas de ortografía en las obras de los clásicos, nada demuestra en contra de lo que venimos afirmando; la ortografía de las cartas de Mozart o de Beethoven no era tampoco muy brillante, que digamos. Y si Arnold Schönberg, como compositor de obras como, por ejemplo, sus piezas para piano op. 11 y op. 19, considera que carece en absoluto de importancia la ortografía, no puede negarse que personalmente tiene razón, ya que se trata aquí de un idioma musical o, mejor dicho, de un idioma de *colores sonoros*, en el cual los tradicionales principios musicales son sustituidos, en completa autonomía, por otros de muy distinta procedencia, para los cuales el mecanismo que encierra la ortografía musical es realmente cosa baladí.

De modo parecido critica Schönberg (pág. 388) la situación que se da en el sistema teórico tradicional a los acordes *alterados*, que tienen cierta afinidad con las notas extrañas a la armonía en cuanto a sus efectos. « ... Sería preferible limitarse a reconocer que son ciertos fenómenos melódicos, notas de paso, etc., los que han originado una serie de fenómenos de índole armónica como los del acorde alterado (y los de la nota extraña a la armonía), pero que no hay necesidad alguna de que el compositor involucre deliberadamente una reminiscencia de este su origen en la manera de usarlos en la composición. El caracol no puede dejar de arrastrar consigo su concha, mas una composición musical no es preciso que lleve aneja una documentación en



regla, una exacta motivación jurídica de su derecho a la existencia... »

El que el recuerdo de los orígenes de dichos acordes, su *etimología*, es cosa que el artista verdadero, inspirado, no ha de « involucrar en la manera de usarlos en la composición », el que en el acto de la creación artística no tiene necesidad de acordarse de acordes alterados ni de notas extrañas a la armonía, ni es preciso que en su vida haya oído hablar de estas cosas y, sin embargo, pueda escribirlas (¡Schubert!), paréceme cosa evidente. Sin embargo, a pesar de que el compositor no lo involucre en la escritura, ni el oyente haya de percibirlo (necesariamente) a la audición, es innegable que estos fenómenos armónico-melódicos llevan siempre consigo la marca de su procedencia igual que su concha el caracol.

¡Cuán pocos alemanes saben, por ejemplo, que voces a diario usadas, como *Tisch* o *Schule*, no son de origen germánico, sino latino! Pero ¿quién se atrevería a exigir que el escritor piense en la etimología de estas palabras en el momento de usarlas en su obra? El escritor no tiene necesidad de saber el origen de dichos vocablos; esto no le importa; pero no por ello dichas voces han de renegar de su abolengo, y cuando el filólogo inquiere por él, no tienen más remedio que confesarlo, pues de sus letras se desprende con la misma certeza con que la procedencia del acorde alterado se revela en sus notas. Es posible que durante cierto tiempo se haya sabido que *Schule* viene de *schola*, y *Tisch* de *tiscus*; luego se olvidó. Así, todavía sabemos hoy de dónde proceden voces alemanizadas como *Büro* y *Likör*, y es posible que dentro de cien años o más sea olvidado su origen. Pero el hecho subsiste, y si dentro de un siglo todos los acordes que hoy designamos como « agregaciones fortuitas », notas extrañas a la armonía, acordes alterados o como quiera que se llamen — con o sin propiedad, eso es

indiferente —, llegan a tener nombres propios como acordes autónomos, podrá ser que se haya olvidado su verdadero origen, pero nunca lo podrán negar de hecho, sino que llevarán siempre las características de su procedencia, igual que su concha el caracol.

Pasemos a examinar ahora la significación que tienen en la línea melódica las notas extrañas a la armonía.

Su forma más sencilla es la de las notas llamadas *de paso*. Estas notas permiten, en primer lugar, enlazar en forma de escala las notas constitutivas del acorde. Es indiferente para nuestro objeto el que se considere el acorde como el elemento primario — considerado el fenómeno de la resonancia superior como su base *natural* — y la escala como el producto derivado, consecuencia de la introducción de notas de paso entre las que forman el acorde, o viceversa. En cuanto a su efecto, la melodía constituida por elementos del acorde y notas de paso no difiere de la escala *melodizada*, es decir, ritmada y armonizada, de la cual nos ocupamos ya en un capítulo anterior.

Los resultados coinciden especialmente en aquellos casos en que las notas de paso se presentan mezcladas en igualdad de circunstancias rítmicas con las notas propias del acorde, sin haber cuenta de la situación que vengan a ocupar dentro del compás, como sucede en el ejemplo siguiente:

202

Verdi, Rigoletto.

The musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major (one sharp) and 3/4 time. The lower staff is a piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line. The music is divided into three measures. The first measure contains the words 'Teurer', the second 'Na-me, des-sen', and the third 'Klang tief in'. The vocal line features a mix of notes from the G major triad and passing notes, while the piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

mei - ne See - le drang

A musical score for a vocal line and piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The vocal line consists of quarter notes: F#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6. The piano accompaniment features a bass line with quarter notes and chords in the right hand.

Su carácter específico de notas de paso será más pronunciado en casos como el del ejemplo siguiente, en que figuran como valores más breves entre las notas propias del acorde, estando situadas éstas en los puntos de apoyo del compás :

Beethoven, Op. 29.

203

Two systems of musical notation for Beethoven's Op. 29. The first system shows measures 203 and 204. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The melody in the right hand consists of quarter notes: Bb4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6. The piano accompaniment features a bass line with quarter notes and chords in the right hand.

Beethoven, Op. 61.

204

A single system of musical notation for Beethoven's Op. 61, measure 204. The key signature has two sharps (F#, C#) and the time signature is common time (C). The melody in the right hand consists of quarter notes: F#4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6.

205

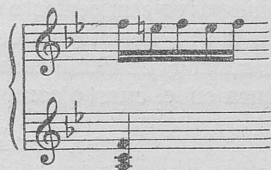
Beethoven, Op. 97



A continuación pueden verse unas al lado de otras notas del acorde y notas de paso :

206

Mozart, K. V. 550.



Son mucho más importantes aún en la línea melódica las notas auxiliares y de adorno :

207

Beethoven, Op. 20.



208

Mozart, K. V. 310



209

Weber, Freischütz



Los ejemplos 207, 208 y 209 ofrecen análoga estructura y sus materiales son casi idénticos: despliegue paulatino de la tríada en sentido ascendente, con intervención de notas de paso y notas de adorno. El ejemplo 210 nos muestra un negativo casi perfecto de la melodía de Weber (ejemplo 209); despliegue de la tríada con ayuda de notas de adorno, en ritmo casi igual, con semicadencia y apoyatura en el cuarto compás...

210

Kuhlau, Sonatina Op. 20 N.º 1.



He aquí algunos ejemplos de la escuela de Mannheim:

211

Anton Filtz (1730-1760) Trio para piano y cuerdas Op. 4.

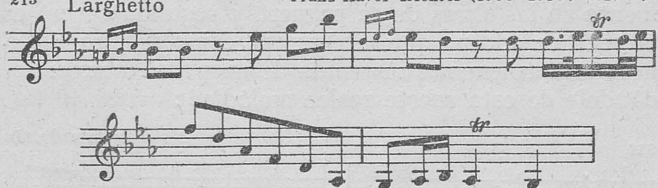


212

Ernst Eichner (1740-1777) Trio Op. 2.

213 *Larghetto*

Franz Xaver Richter (1709-1789) Trio N°



214

Wilh. Cramer (1745-1799) Trio para instr. de arco Op. 3.



En el ejemplo siguiente cada nota del acorde va acompañada de un bordado de ligeras notas auxiliares :

Weber, Rondo brillant.

215



Un detalle muy frecuente en Beethoven (especialmente en las obras de su primera y segunda época) es la nota de adorno que interrumpe como suspirando la nota uniformemente sostenida de un pedal intermedio, dándole de esta suerte realce melódico :

216

Septeto Op. 20

217

II. Sinfonia

218

ibidem

219 III. Sinfonia

The musical notation for example 219 consists of two staves of music in a key with two flats (B-flat and E-flat). The first staff shows a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and then a quarter note with a plus sign above it, indicating an anticipatory note. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and another anticipatory note marked with a plus sign.

La *anticipación* como elemento melódico importante puede verse en el siguiente ejemplo :

220 Beethoven, Op. 49 N.º 2, y Op. 20

The musical notation for example 220 is a single staff of music in a key with one sharp (F#). It shows a melodic line with a quarter note, followed by a quarter rest, then another quarter note with a plus sign below it, indicating an anticipatory note. This pattern repeats with another quarter note and a plus sign below it.

cuya continuación se vale también de notas de paso y de adorno :

221 ibidem

The musical notation for example 221 is a single staff of music in a key with one sharp (F#). It shows a melodic line starting with a quarter note, followed by a quarter note, then a quarter note with a plus sign below it, indicating an anticipatory note. The line continues with eighth notes and a quarter note.

Sin esta breve nota que anticipa la armonía siguiente, la melodía sería inexpresiva, insubstancial :

222

The musical notation for example 222 is a grand staff (treble and bass clefs) in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The treble clef part shows a melodic line with a quarter note, followed by a quarter rest, then another quarter note with a plus sign below it, indicating an anticipatory note. The bass clef part shows a bass line with chords and moving lines.



El ritmo puede dar vida también a una nota mantenida durante cierto tiempo en forma de pedal, comunicándole hasta interés melódico :

Beethoven, Op. 9 N<sup>o</sup> 1.

223

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, labeled '223', shows measures 223 and 224. The right hand (treble clef) has a melodic line with many slurs and accents, while the left hand (bass clef) has a steady accompaniment with a prominent pedal point on the G note. The second system shows measures 225 and 226, continuing the melodic and harmonic development.

De todos modos, todas estas notas extrañas a la armonía tienen aún un carácter más o menos ornamental comparadas con el efecto intensamente expresivo del *retardo*, la más interesante entre las notas extrañas a la armonía.

El singular encanto estético del retardo estriba en su sentido perifrástico ; algo que podría decirse de un modo directo, se da a entender en términos figurados, por decirlo así. El oído interpreta rectamente la nota extraña a la armonía que es el retardo, refiriéndola instantáneamente a la nota resolutive, sin haberla oído aún, y hasta sin necesidad de que dicha nota se presente realmente, y esto gracias, no ya a influencias

de índole física o acústica, sino gracias a la actividad autónoma de la fantasía del oyente.

El mayor grado de deleite estético se experimenta siempre en aquellos casos en que la fantasía del espectador es incitada a continuar, a completar por su propia cuenta una idea insinuada, expresada a medias. En una pieza de teatro de Strindberg, intitulada «El más fuerte», intervienen sólo dos personas, y aun es mudo el papel de una de ellas, de suerte que en realidad asistimos a un verdadero monólogo. No obstante, el efecto que esta obra nos causa no es el de un simple monólogo, sino el de una acción del más vivo interés dramático que se desarrolla entre tres personas, caracterizadas, la primera, por el discurso, y la segunda, por una mímica elocuente; la tercera, el marido de la que habla, sólo existe en nuestra imaginación, lo completamos mentalmente, pero adquiere tanta vida y tan fuerte carácter que llega a ser tan «real» como los personajes que se mueven en las tablas: efecto dramático tan original como ingenioso. En otra esfera, ese efecto dramático no viene a ser otra cosa que un *retardo*; un sonido, un pensamiento, un suceso, todo un hombre pueden ser *retardados* así, para que nuestra imaginación los adivine y les dé vida propia. La causa y el efecto estético o intelectual de dicho fenómeno son los mismos en ambos casos, sólo que en el drama adquiere ese *retardo* un relieve mucho más poderoso aún que en música.

En el estilo de Bach tiene el retardo todavía un carácter más bien armónico que melódico; hasta cuando se hallan en la melodía principal es evidente su origen armónico. Haydn y los maestros de la escuela de Mannheim no conocen tampoco el efecto psicológico del retardo, no han descubierto todavía el intenso expresivismo que entraña y que había de revelarnos más tarde Ricardo Wagner. Mozart adivinó la expresión de íntimo

y amoroso anhelo que encierran las melodías de retardos :

224

Mozart, K.V. 428



225

K.V. 550 Sinfonia

(Pensamiento que, por lo visto, le agrada a Mozart :)

226

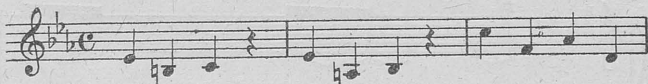
La Flauta mágica

Ich fuhl' es, ich fuhl' es, wie dies

Got - ter - bild mein Herz mit

227

K. V. 171 Cuarteto



228 Andante

Serenata (K.V. 203)



Las melodías de retardos no son frecuentes en Beethoven, pero es más hondo aún el efecto expresivo que sabe sacar del retardo :

229

Beethoven, Op. 59 Nº 1.



230 Op. 125.

El sentido ambiguo, velado, del retardo no corresponde, en general, al estilo melódico claro y viril característico de Beethoven. Los temas de la *Apasionata*, por ejemplo, se componen esencialmente de notas propias a la armonía (1).

(1) En una conversación con el doctor Hans Gal (Viena) me entero, por otra parte, de que el tema del Andante de la *Quinta sinfonía* :

figura en los cuadernos de apuntes de Beethoven bajo la forma siguiente :

El uso que hace Brahms del retardo ofrece ya mayor afinidad con el valor expresivo del retardo wagneriano :

J. Brahms, Op. 100. Sonata para violín.

231

The image displays three systems of musical notation for J. Brahms's Op. 100, Sonata for Violin. The first system, starting at measure 231, features a violin line with a slur and an accent (+) over a dotted quarter note, followed by eighth notes. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes. The second system continues the violin line with a slur and an accent (+) over a dotted quarter note, and the piano accompaniment with eighth notes. The third system shows a continuation of the piano accompaniment with a 3/8 time signature and a common time signature.

Cito de memoria esta primitiva versión sin haber visto el documento de referencia, y es posible, por esta razón, que no sea del todo exacta la cita; pero el hecho de que Beethoven haya retocado en este sentido el diseño original del tema en cuestión, parece bastante interesante y significativo para mencionarlo aquí.

Véase también el siguiente ejemplo, perteneciente a la misma época, aproximadamente :

232 Op. 105, Nº 1.

Wie Me - lo - di en -

zieht es mir lei - se durch den Sinn

Sin embargo, ninguno de los ejemplos citados puede compararse en intensidad expresiva con el efecto que adquiere en la melodía de Wagner el retardo y la apoyatura, cuyo empleo constituye una de sus características principales y quizá su característica esencial :

R. Wagner, Tannhäuser.

233

etc.

Si suprimimos los retardos y las apoyaturas, esta melodía se hace insípida y trivial :

234

Lo propio acontece en la siguiente melodía de *Lohengrin* :

235



Musical score for piano, measures 234-235. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The melody in the right hand consists of eighth notes: G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4. The bass line consists of chords: G2-B2-E3, G2-B2-E3, G2-B2-E3, G2-B2-E3.

236

Musical score for piano, measures 236-237. The key signature is two flats. The melody in the right hand consists of eighth notes: G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4. The bass line consists of chords: G2-B2-E3, G2-B2-E3, G2-B2-E3, G2-B2-E3.

Musical score for piano, measures 238-239. The key signature is two flats. The melody in the right hand consists of eighth notes: G4, A4, B-flat4, C5, B-flat4, A4, G4. The bass line consists of chords: G2-B2-E3, G2-B2-E3, G2-B2-E3, G2-B2-E3.

Con todo, estos ejemplos en los cuales se advierten aún las huellas del estilo armónico de la época clásica, son pálidos e inexpresivos en comparación con los que nos muestran el *Tristán* y los *Maestros cantores*, las obras representativas del maestro de Bayreuth :

237

Wagner, Tristan.

First system of the musical score. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The time signature is 6/8. The upper staff begins with a piano (*pp*) dynamic marking. The music features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, with various accidentals and phrasing slurs.

Second system of the musical score. It continues the grand staff notation from the first system. The melodic line in the right hand shows further development with slurs and phrasing. The bass line provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns.

Third system of the musical score. The notation continues, showing a continuation of the melodic and harmonic material. The right hand has a more active melodic line, while the left hand maintains a steady accompaniment.

Fourth system of the musical score. This system concludes the piece with a final cadence. The melodic line in the right hand reaches its peak before resolving, and the bass line provides a final harmonic foundation.

El indescriptible encanto de esta melodía reside esencialmente en el carácter velado, en la transfiguración poética que la apoyatura da aquí a una secuencia armónica sumamente sencilla. En un estudio intitulado «Sustitutos armónicos» (1) dice el excelente maestro Iwan Knorr acerca de estos compases iniciales del preludio del *Tristán*: «¿A quién se le ocurriría pensar en el enlace armónico: I-IV<sub>6</sub>-V<sub>7</sub>, que no tiene por cierto nada de extraordinario, al escuchar esa prodigiosa melodía? Y, no obstante, tal es, sin disputa, su base armónica; lo que pasa es que el maestro la supo revestir de un encanto inefable, transformando el lugar común en un portento, en un verdadero misterio de expresión y de belleza.» Abrase la partitura del *Tristán* por la página que se quiera: en todas partes saltará a la vista el uso constante de esa apoyatura intensamente expresiva:

238 ibidem

239 ibidem

(1) Publicado en el Anuario del Conservatorio Hoch de Frankfurt a. M. 1915.

First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/8. The music features a melodic line in the treble staff with a slur over the first two measures and a '+' sign below the first measure. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Second system of musical notation. It continues the piece with similar notation. The treble staff has a '+' sign below the first measure and 'x' marks above some notes. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a trill-like flourish in the final measure. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

239 a

Fourth system of musical notation, labeled '239 a'. It shows a continuation of the piece. The treble staff has a '+' sign below the first measure and a slur over the final two measures. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Siguen luego (acto segundo, final de la segunda escena) en constante gradación ascendente 29 compases, todos con apoyatura sobre el tiempo fuerte del compás, hasta llegar a la cumbre tónica :

240 8..... *ibidem*

8..... *etc.*

241 *ibidem*

No es menos significativa la siguiente melodía, una de las más divinas inspiraciones melódicas de todos los tiempos :

242 ibidem

etc.

Los acordes en que se funda esta melodía, al parecer tan misteriosa en el aspecto armónico, son simplemente los de tónica y dominante, es decir, que su base es mucho más sencilla aún que la del ejemplo 238; parece inconcebible, raya en milagro, la fuerza de esta poética inspiración.

También en los *Maestros cantores* hallamos el retardo y la apoyatura en todos los pasajes en que se canta el amor. Compárese la analogía de procedimiento entre este ejemplo y los que acabamos de citar, especialmente el n.º 229 a :

Wagner, Maestros cantores.

243

etc.

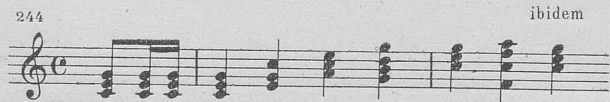
Hemos dicho : hallamos empleado el retardo y la apoyatura sobre todo en los pasajes en que se canta el amor. Nos aproximamos de esta suerte a una idea que ya se expuso en el capítulo precedente (pág. 106). En efecto, recuérdense los temas armónicos de la *Heroica* y del *Tuba mirum*, del *Requiem* de Mozart. ¡Qué mundo

tan distinto el que en estos temas se expresa! Grandeza, entereza viril, caballerosidad, acentos ásperos: tales son las características de las *melodías armónicas*; suavidad, dulzura, lánguido anhelo, vehemente aspiración: he aquí las de las *melodías de retardos y apoyaturas*. En aquéllas se expresa la idea de lo eterno, de lo religioso, en el más elevado sentido; en éstas, el hechizo del mundo sensible, la embriaguez de los sentidos, el erotismo.

*Las melodías integradas por notas propias a la armonía representan el carácter de lo viril; las que constan principalmente de notas extrañas a la armonía expresan el carácter de lo femenino.*

*Especialmente los temas compuestos de las notas que forman la tríada armónica muestran las características de grandeza, virilidad, claridad, energía; mientras que las melodías de notas extrañas a la armonía ofrecen más bien las características de suavidad femenina, ternura, arrobismo espiritual, erotismo.*

Al lado del tema del amor, citado en el ejemplo 243, que se distingue por sus apoyaturas, encontramos el tema de los *Maestros cantores*, compuesto de las notas de la tríada mayor:



Así hablan entre sí los graves prohombres del gremio; *hic taceat mulier*, podría decirse!

Pero no fué Wagner el primero que descubrió este secreto. El hecho de que sean precisamente los *lieder* schubertianos en que se cantan las bellezas de la Naturaleza los que consten principalmente de las notas de la tríada armónica, no es ciertamente fortuito (véanse los ejemplos 161-164).



La siguiente melodía de apoyaturas del *Oberon* de Weber, ilustra también por modo admirable los apasionados transportes de Rezia :

Weber, *Oberon*.

245

Mein Hüon, mein Gatte, die  
Rettung, sie naht!

También en la instrumentación pueden distinguirse tonos viriles y tonos femeninos. No se confiarán a la trompeta, por ejemplo, melodías de apoyaturas o retardos (véase el ejemplo 244), a pesar de que el instrumento moderno de nuestras orquestas no dispone ya tan sólo de los sonidos armónicos naturales; pero sí se encontrarán en los violines, en el suave oboe, y muy especialmente en el violín solista. En rigor, el compositor no «instrumenta» la idea melódica, sino que ésta se presenta a su mente revestida ya del color instrumental adecuado a su carácter.

Ni que decir tiene que los autores de la época post-wagneriana continuaron cultivando intensamente la apoyatura, según se desprende del siguiente ejemplo de un autor contemporáneo :

246

E. W. Korngold, Sonata para violín Op. 6.

mf

p

## VIII

### **Aglomeraciones e interrupciones Puntos de apoyo melódicos**

Los fenómenos melódicos que con estos términos designamos sirven de tránsito al estudio de las propiedades rítmicas de la línea melódica.

Por efecto de *aglomeración* entendemos la repetición de una nota, o de una serie de notas, en el mismo ritmo (y tratándose de varias notas: en la misma tesitura, no en forma de secuencia); designamos con el nombre de *interrupción* los fenómenos de solución de continuidad que se observan en la línea melódica, debidos a pausas de carácter «melódico», es decir, que forman parte esencial del organismo melódico. Con estos dos elementos más, las posibilidades de constituir una melodía con las notas de la tríada, por ejemplo, aumentan hasta lo infinito.

En lo que se refiere a la repetición de una misma nota, conviene distinguir el caso que aquí estudiamos del que se consideró en el primer capítulo, al hablar de la línea melódica que comparamos con una recta horizontal y cuya característica consiste en las variaciones rítmicas y armónicas que se dan a la repetición de la única nota de la melodía. En el presente caso, el ritmo y la armonía permanecen invariables; el ritmo suele ser casi siempre bastante vivo, de suerte que la línea melódica ofrece el aspecto de haber sido subdivididas

en valores menores de duración igual las notas largas de su diseño primitivo, de donde provienen la viveza, el gracejo, la locuacidad, que son las propiedades características de dicho fenómeno :

247

Mozart, Figaro.

Musical score for Mozart's Figaro, measures 247-248. The score is in common time (C) and B-flat major. The treble clef part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a key signature change from B-flat to B-natural in the second measure. The bass clef part provides harmonic support with chords and single notes.

Continuation of the musical score for Mozart's Figaro, showing the same melodic and harmonic material as the previous system.

248

Mozart, Don Giovanni, Obertura

Musical score for Mozart's Don Giovanni Overture, measures 248-249. The score is in common time (C) and D major. The treble clef part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef part provides harmonic support with chords and single notes.

Continuation of the musical score for Mozart's Don Giovanni Overture, showing the same melodic and harmonic material as the previous system.

249

ibidem

Musical score for measures 249-250. The score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems. The first system contains measures 249 and 250. The second system contains measures 251 and 252. The melody is primarily in the right hand, with a supporting bass line in the left hand. The key signature is G major, and the time signature is 3/4.

250

ibidem

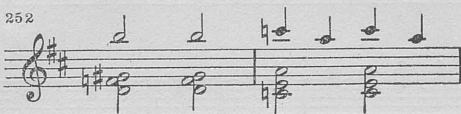
Musical score for measures 250-251. The score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems. The first system contains measures 250 and 251. The second system contains measures 252 and 253. The melody is primarily in the right hand, with a supporting bass line in the left hand. The key signature is G major, and the time signature is 3/4.

251

ibidem

Musical score for measures 251-252. The score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems. The first system contains measures 251 and 252. The second system contains measures 253 and 254. The melody is primarily in the right hand, with a supporting bass line in the left hand. The key signature is G major, and the time signature is 3/4.

La base armónica puede ser de una simplicidad extrema en estos casos; consiste, como se ve, en los trillados enlaces de la cadencia; tampoco ofrece un interés excepcional el diseño melódico propiamente dicho. Pero, a pesar de todo ¡qué humorismo, qué gracejo, qué vitalidad desbordante la de estas melodías! Dicho efecto es debido indudablemente al fenómeno de la aglomeración que llega a convertir los más triviales enlaces armónicos:



en melodías caprichosas, impetuosas, electrizantes... (ejemplo 250).

La palabra cantada se presta asimismo al efecto de la aglomeración, aumentando aún con ello la impresión de gracia chispeante que dicho fenómeno produce :

Mozart, La flauta mágica

253

Papa pa pa pa

Papa pa pa pa

Papa

Papa papapapa ge no

papapapa ge - na

En todas las obras de los clásicos, de los maestros de la época de Mannheim y de los italianos (Rossini) podríamos hallar infinidad de ejemplos con que ilustrar el fenómeno que estudiamos. Por la curiosa analogía que ofrecen citamos aún estos dos :

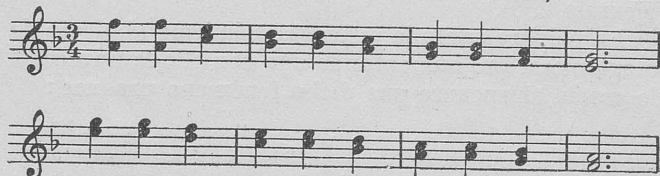
254

Chr. Cannabich (1731-98) Sinfonia 7ª



255

Beethoven, 7ª Sinfonia



(¡Alerta los cazadores de plagios!)

Compárense también los ejemplos 25, 125, 126, 142, 144, 166, 168, etc.

Una sola repetición de una nota puede dar ya a un tema un sello característico, según puede apreciarse en el siguiente :

256

H. Götz, Der Widerspenstigen Zähmung.



cuyo efecto de ruda comicidad es debido, en buena parte, a la nota repetida en el tresillo del segundo compás,

Muy distinto es el efecto de la repetición en el siguiente motivo :

257 Pfitzner, Der arme Heinrich.

cuyo carácter sombrío y amenazador trae a la memoria el motivo de la sinfonía en *do* menor de Beethoven, del cual se ha dicho que simboliza la llamada del destino a la puerta del artista.

Parece también una llamada, pero suave y misteriosa, la repetición de notas del siguiente motivo del preludio del segundo acto de la ópera *Die Rose vom Liebesgarten*, de Pfitzner :

258 *Muy despacio* Pfitzner, Die Rose vom Liebesgarten.

A continuación citamos algunos ejemplos de repetición de grupos enteros de notas :

259 Schubert, Sinfonia en *do* mayor.

260 Franz Danzi (1763-1826) Quinteto para instr. de viento.





261

Wagner, Maestros cantores.



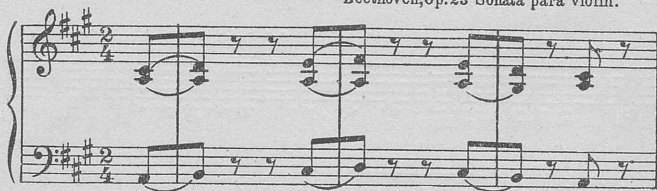
Da hieb ich ihm den Buk-ke! voll!

Compárense además con los ejemplos 125, 129, 137, 150, 168, 185, 206, 211, etc.

El negativo de este fenómeno de aglomeración lo tenemos, en cierto modo, en las interrupciones de la línea melódica producidas por pausas «temáticas». Estas pausas no son simples signos de puntuación, destinados a llenar, por ejemplo, el resto de un compás, sino interrupciones expresivas que entrecortan el curso de la melodía, entrañan en cierto modo acento rítmico y a veces alternan incluso con figuras melódicas de valor igual:

262

Beethoven, Op. 23 Sonata para violín.



263

Mozart, K. V. 428 Cuarteto.

Compárense también estos ejemplos con los ejemplos 82, 92, 104, 105, 106, 150, etc.

Tiene un relieve singular el efecto de la pausa temática colocada sobre el tiempo fuerte del compás :

Beethoven, Op. 57.

264

Compárese con los ejemplos 136 y 153.

En el tema polifónico esta pausa temática inicial tiene aún mayor importancia :

265

Bach, Suite inglesa N<sup>o</sup> 5.

Musical score for measures 265 and 266. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The notation is in a single treble clef. Measure 265 begins with a rest followed by a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 266 continues with eighth notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

266

Bach, Suite inglesa N<sup>o</sup> 2.

Musical score for measures 266 and 267. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation is in a single treble clef. Measure 266 begins with a rest followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 267 continues with eighth notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

267

Bach, Cl. b. t. II.

Musical score for measures 267 and 268. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The notation is in grand staff (treble and bass clefs). Measure 267 begins with a rest in the treble clef and eighth notes in the bass clef: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Measure 268 continues with eighth notes in the bass clef: F#3, G3, A3, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3.

268

Bach, Cl. b. t. II.

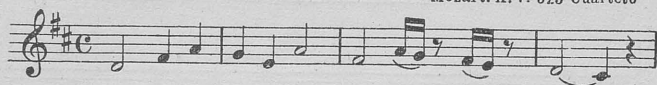
Musical score for measures 268 and 269. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 2/4. The notation is in a single treble clef. Measure 268 begins with a rest followed by eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 269 continues with eighth notes: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.



La interrupción se encuentra con frecuencia en melodías de ritmo uniforme y pausado bajo la forma de rasgos (casi siempre de fragmentos de escala) de ritmo entrecortado, una de las «maneras» favoritas de Mozart :

269

Mozart. K. V. 525 Cuarteto



en vez de :

270



271

K. V. 516 Quinteto.



## MOZART. Flauta mágica

272

First system of musical notation for measures 272-273. The music is in G major (one sharp) and 6/8 time. The upper staff (treble clef) contains a flute melody with eighth-note patterns and slurs. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation for measures 274-275. The flute melody continues with eighth-note patterns and slurs. The bass line accompaniment consists of chords and single notes.

Third system of musical notation for measures 276-277. The flute melody features trills marked with 'tr' and eighth-note patterns. The bass line accompaniment includes chords and single notes.

K. V. 540.

278

Fourth system of musical notation for measures 278-279. The music is in E-flat major (three flats) and 6/8 time. The upper staff (treble clef) features a flute melody with eighth-note patterns and slurs. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of a treble clef staff with a melodic line of eighth notes and a bass clef staff with a bass line of eighth notes. The second system consists of a treble clef staff with a melodic line of eighth notes and a bass clef staff with a bass line of eighth notes.

Aglomeración e interrupción concurren con frecuencia en la línea melódica, según es de ver en los ejemplos siguientes :

274

Mozart, K. V. 590.

The image shows two systems of musical notation for piano in 6/8 time. The first system consists of a treble clef staff with a melodic line of eighth notes and a bass clef staff with a bass line of eighth notes. The second system consists of a treble clef staff with a melodic line of eighth notes and a bass clef staff with a bass line of eighth notes.

11. Точн : La Melodí u. 285.

275

A. Filtz, (1730-60) *Symph. périodique* N<sup>o</sup> 10.

276

Beethoven, Op. 1. N<sup>o</sup> 1.

Uno de los más admirables y geniales ejemplos del efecto de estos dos factores reunidos se halla en el siguiente pasaje de la *Heroica*, de Beethoven :

277

Beethoven, Op. 55.





Obsérvese el relieve poderoso de las pausas en los tiempos fuertes de los compases segundo y quinto; ningún acorde podría igualar el efecto expresivo, la elocuencia singular de estos silencios, que por su situación rítmica poseen una significación temática tan importante como los mismos acordes. El silencio en estos tiempos tan preeminentes del compás forma con los acordes un poderoso contraste que podría compararse con el que obtiene el pintor en la pintura al pastel y en la acuarela utilizando como contraste el tono desnudo del fondo sobre el cual extiende los colores. Los últimos cuatro compases del ejemplo forman como una especie de *stretta* en la cual los silencios de negra hacen el efecto de pausas generales.

La pausa general, colocada por mano maestra, sobrepaja todas las demás pausas temáticas en elocuencia y fuerza dramática (Beethoven, Bruckner, Wagner). Es como si en el drama, entre dos escenas, queda desierto por unos momentos el escenario: nada sucede exteriormente, pero diríase que los bastidores «hablan»; el ambiente dramático que han ido creando las escenas anteriores parece que llena ahora el escenario como el protagonista de esta escena muda o como el coro de la tragedia de los antiguos: tal es el efecto de la pausa general en música.

Entre los fenómenos de aglomeración conviene distinguir el que designamos aquí con el nombre de *punto*



*de apoyo melódico.* Consiste en el retorno insistente de la línea melódica a una nota que parece ser la base, el eje de su movimiento. La tónica y la dominante, especialmente la segunda, son las notas que mejor se prestan para dicho objeto. Puede verse un caso de esta especie en el ejemplo 26. He aquí otra serie de ejemplos que ilustran ese fenómeno :

278 Händel, Concerto grosso.



279 Beethoven, Op. 93.



280 Bach, Invención a 2 v.



281 Bach, Cl. b. t.



282 J. Chr. Mann (1726 1772) Divertimento.





283

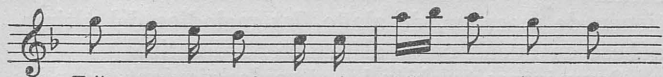
G. Mahler, 5<sup>a</sup> Symph.

284

R. Strauss, Ariadne auf Naxos.



Es gilt, ob Tan - zen, ob Sin - gen tau - ge, von



Trä - nen zu trock - nen ein schö - nes Au - ge.

285

ibidem.



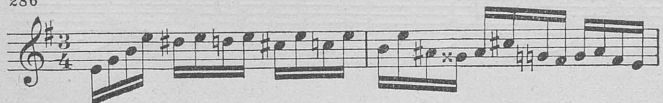
doch wie wir tan - zen, wie wir sin - gen

En el ejemplo 281 el punto de apoyo melódico *do* aparece rodeado de sus notas de adorno *si* y *re*.

No pertenecen a esta categoría casos como los siguientes:

286

Bach, Cl. b. t. I.



287.

Bach, Fuga para órgano.



ya que la línea melódica está constituida aquí como por dos veces disimulada por la figuración :

288



289



El uso más abundante de la dominante como punto de apoyo melódico, hicieronlo Schubert y Johann Strauss; y el carácter específicamente vienés, lo que tienen de mecedor, de alado, las melodías del último, débese en buena parte al fenómeno descrito.

Compárense también los ejemplos siguientes con los ejemplos 167 y 168.

290

Joh. Strauss, Rosen aus dem Süden



291

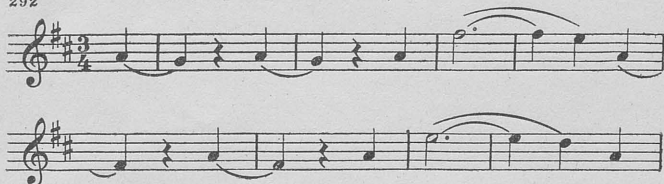
Joh. Strauss, Morgenblätter





292

Joh. Strauss, An der schönen blauen Donau.



También en Bruckner se podrían hallar ejemplos de este fenómeno, según lo demuestra el siguiente :

293

Bruckner, 2ª. Symph.



En todos estos casos diríase que la melodía se halla suspendida de un punto de apoyo, la dominante, como un péndulo que oscila en equilibrio inestable de un lado a otro.

## IX

### Del ritmo

El ritmo, tal como lo estudian la teoría métrica, la teoría de las formas musicales y la del contrapunto, no es el aspecto que nos interesa aquí. Nos limitaremos a considerarlo en sus relaciones con la línea melódica, en las influencias que ejerce en su diseño y las formas bajo las cuales se manifiesta.

Como ya se dijo al principio, consideramos la melodía como el producto de la reunión de estos dos factores: ritmo y línea de altitudes. Ninguno de estos dos factores, tomado aisladamente, puede engendrar por sí solo una melodía.

Mas, por otra parte, hemos demostrado que la línea de altitudes no ritmada hace difícil, por no decir imposible, de reconocer la melodía más conocida, mientras que el ritmo solo basta en muchos casos para identificar una melodía determinada. La línea de altitudes sola no puede ser considerada en modo alguno como música, como producto artístico. En cambio, el ritmo solo, sin línea de altitudes, puede constituir en ciertos casos una forma de expresión del más subido valor artístico.

Estos pasajes de ritmo puro que se encuentran con frecuencia en grandes obras sinfónicas y dramáticas, suelen confiarse al grupo de instrumentos de percusión.

El timbal, que puede producir sonidos de entonación determinada, se emplea lo mismo como instrumento «tonal» que como instrumento puramente rítmico.

En casos como los siguientes :

294 O grau.en.vol.le Stil.le Beethoven, Fidelio.

Timbal

295 Beethoven, 9ª. Sinfonia.

Timb. solo

296 Mahler, 2ª Sinfonia. III

Timb. solo

297 Mahler, 5ª Sinfonia Final del 1º mov.

*pp* *morendo* *ppp pizz.* Bajo Timb. solo

el timbal solista está empleado, claro es, como instrumento « tonal », cosa que se desprende ya de la insólita afinación de los dos primeros ejemplos, y es evidente especialmente en el último, en el cual se le confía la misión, exorbitante tratándose de un instrumento de su categoría, de concluir un primer movimiento de sinfonía.

En casos como los siguientes el timbal está tratado todavía como instrumento tonal, pero la misión que se le confía es esencialmente rítmica :

## Mozart, Sinfonia K.V. 543.

298

*f*

Timbales en mi  $\flat$ , si  $\flat$

*f*

*f*

## Brahms, Requiem

299

pp

Timb. en fa, si b, mi b

pp

pp

## Wagner, Maestros cantores.

300

f

Timbal

f



el ritmo obstinado del timbal se transparenta a través de todo el aparato orquestal y puntúa la frase musical con enérgica precisión, sin dejar de acomodarse, por otra parte, a la armonía que rige. En cambio, es ya casi puramente rítmico el papel que desempeña en el ejemplo siguiente :

301

Wagner, Lohengrin.

*fff*

*p* Trompas

*piu p.*

Timb.

*fff*

Lento

*pp* Violoncello *pp*

(Lohengrin ha derribado de un golpe mortal a Telramundo ; Elsa y los cuatro nobles caen desvanecidos ; Lohengrin solo permanece en pie ; profundo silencio, también en la orquesta. Entonces empiezan a oírse los sordos golpes del timbal en medio del silencio general. Diríase que es el latido del corazón de la orquesta que va recobrando sus sentidos. Ningún otro instrumento podía ilustrar más elocuentemente este momento dramático.)

Los demás instrumentos de percusión, que sólo producen sonidos de entonación indeterminada, no tienen sino importancia rítmica, aparte del valor colorístico de sus timbres específicos. En este sentido suelen emplearse, bien para dar mayor realce al ritmo (véase especialmente el papel que desempeñan bajo ese aspecto en las sinfonías de Mahler, uno de los más geniales instrumentadores de todos los tiempos, bien como elementos colorísticos :

## Fr. Liszt, Concierto en mi b para piano.

302 Triangulo

3/4

*pizz.*

bien como ritmo puro, por ejemplo, en los compases de percusión de que va precedida a veces la música de una marcha militar :

## 303 Tambor militar.

*f* *ppp* *ppp*

Platillos. Caja.

Hemos visto, por tanto, que el ritmo solo, sin línea de altitudes, puede ser empleado, a trechos, en todo género de composiciones musicales.

El empleo rítmico y colorístico de los instrumentos de percusión adquiere en la época más reciente un desarrollo insospechado antes, especialmente en las obras de un Paul Hindemith (*Nusch-Nuschi* y *Kammermusik*, n.º 1); en Busoni (*Turandot*) o Sekles (*Scheherezade*) sirven más bien para lograr un colorido exótico, en consonancia con los temas de dichas obras, que para los fines de la música absoluta.

El fenómeno de la elasticidad rítmica puede presentarse asimismo desligado del elemento melódico; por ejemplo, bajo el aspecto de un valor en cierto modo retenido por fuerza, el cual, al soltarlo, tiende a recuperar mediante aceleración rítmica el movimiento que antes se le restó. Independientemente de los valores de entonación, podría traducirse del modo siguiente dicho fenómeno:

304



305



Unida a la elasticidad melódica suele manifestarse la elasticidad rítmica bajo la siguiente forma: a los intervallos melódicos grandes suelen corresponder valores largos de nota; a los intervallos menores, valores breves (véanse en este sentido los ejemplos 74, 76, 77, 81, 82, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 114, 118, 183, etc.).

Todos los fenómenos rítmicos que hemos estudiado hasta ahora han sido considerados aisladamente, en singular; mas la fuerza constructiva del ritmo reside precisamente en el plural, es decir, en el hecho de reproducirse una figura rítmica. La reproducción, exacta o parecida, es lo que individualiza estos elementos musicales mínimos que llamamos *motivos*, enseñándonos a descubrir cómo se relacionan y enlazan en la frase musical. El enlace de los motivos rítmicos puede hacerse de tres maneras:

a) Ritmo igual.

La frase consta de un solo motivo rítmico que se repite *ad libitum*, *a a a a*, etc.

306 Mozart, Sinfonia K.V. 183

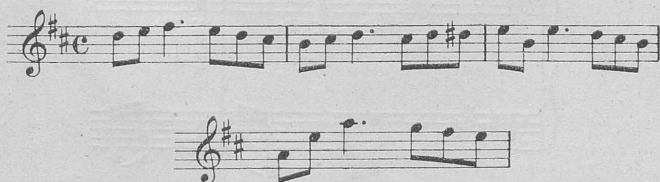
The musical score consists of two staves, treble and bass clef, in 2/4 time. The key signature has two flats (B-flat major). The melody in the treble clef is: G4 (quarter), G4-A4 (quarter rest), G4-A4 (eighths), G4 (quarter). The bass clef accompaniment is: G3 (quarter), G3-A3 (quarter rest), G3-A3 (eighths), G3 (quarter). This rhythmic pattern repeats in all five measures.



(Para el caso es indiferente el que se considere como motivo musical el simple diseño melódico de la parte principal, o la reunión de este diseño con su imitación en la parte mediana ; en todo caso no hay sino un motivo rítmico único que se repite en cada compás.)

307

Herold, Zampa.



308

Brahms, Op. 84. N.º 4.



Guten A - bend, mein Schatz, guten A - bend, mein Kind

12. Toch : La Melodía. 285.

309

Mozart, Concierto para violin K. V. 219.

(!)

310

Beethoven, Op. 109.

La frase puede constar también de dos o más motivos rítmicos, pero siguiéndose los iguales en esta forma:  
*a a b b.*

## Mozart, Sonata K. V. 545

311

a a b

b

## Mendelssohn, Sueño de una noche de Verano.

312

a a

b b

## Mozart, Flauta mágica

313

a a

b b



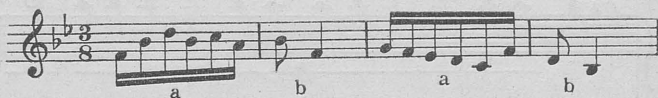
La circunstancia de coincidir no tan sólo rítmicamente sino hasta en el diseño melódico los dos motivos de los últimos compases del ejemplo precedente, es cosa fortuita y no tiene importancia para nuestro objeto.

b) Ritmo paralelo.

Es el más frecuente. La disposición de los motivos rítmicos corresponde a la rima cruzada de la estrofa poética : *a b a b*.

314

Beethoven, Op. 59.



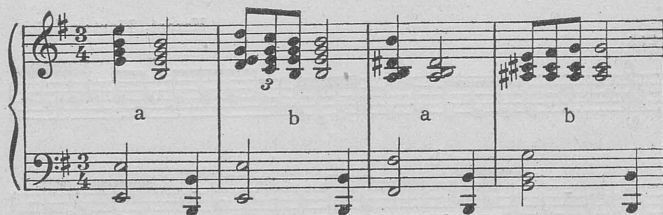
315

Beethoven, Op. 57.



316

Ed. Grieg, Sonata Op. 7.



317

R. Strauss, Salome. Danza de los velos.

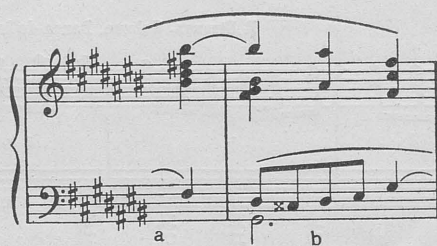
First system of musical notation for measures 317. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, divided into three measures labeled 'a', 'b', and 'a'. The bass staff contains a bass line with notes and rests, also divided into three measures. A bracket under the bass staff indicates a triplet of notes in the second measure.

Second system of musical notation for measures 317. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, divided into three measures labeled 'b', 'a', and 'b'. The bass staff contains a bass line with notes and rests, also divided into three measures. A bracket under the bass staff indicates a triplet of notes in the first measure, and another bracket indicates a triplet in the third measure.

318

ibidem

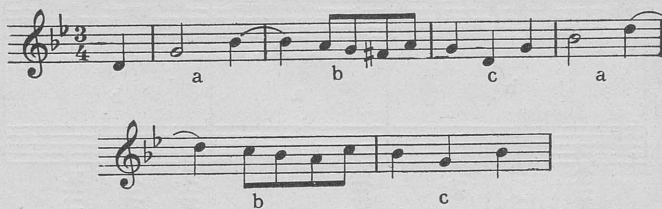
Third system of musical notation for measures 318. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, divided into three measures labeled 'a', 'b', and 'ibid.'. The bass staff contains a bass line with notes and rests, also divided into three measures. A bracket under the treble staff indicates a triplet of notes in the first measure, and another bracket indicates a triplet in the second measure. The third measure of the treble staff has 'ibid.' written below it, indicating a repeat of the previous measure's pattern.



Pueden ser también más de dos los motivos rítmicos comprendidos en este tipo :

319

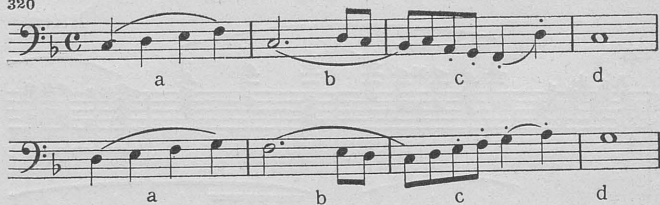
Mozart, Sinfonia K. V. 550.



(Ritmo *di tre battute*.)

320

Bethoven, Op. 59



Cuando la correspondencia rítmica se extiende a varios compases, formando fragmentos de frase que quedan separados por medio de la semicadencia, de suerte que

se establece entre ellos una relación de simetría, no se trata ya de casos de simple paralelismo rítmico, sino de uno de los tipos de estructura del período musical :

Beethoven, Op. 27

321

c) Ritmo invertido.

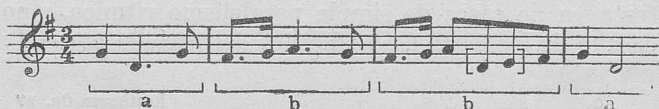
Es el menos frecuente. La disposición de los motivos es : *a b b a*.

322

Bach, Cl. b. t.

323

Schubert, Sinfonia inacabada



Aunque en el último ejemplo las figuras rítmicas no coinciden exactamente, como acontece en el ejemplo anterior, es evidente que se trata de la disposición de ritmo invertido, según puede inferirse ya del simple diseño melódico.

He aquí otro ejemplo de estructura parecida en un autor moderno :

324

Cyril Scott, Zarabanda Op. 71, I.



El predominio del ritmo paralelo en la música se explica por la circunstancia de haber sido el movimiento de andar, sin duda, el hecho de donde brotó el más primitivo sentimiento del ritmo. No obstante, es sorprendente que el ritmo invertido se encuentre con tan poca frecuencia en la literatura clásica, pues tiene dicha disposición indudablemente un atractivo singular que la hace superior, para mi gusto, al paralelismo o a la simple repetición.

Con objeto de demostrar *ad oculos* el variado carácter de estos tres tipos de disposición rítmica, vamos a aplicarlos sucesivamente a un mismo tema, por ejemplo, al tema de la *Flauta mágica*, de Mozart :

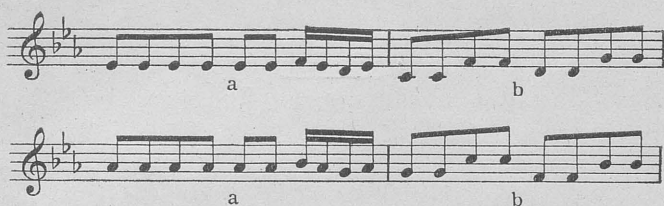
a) En ritmo igual :

325



b) En ritmo paralelo :

326



c) En ritmo invertido :

327



Fué preciso, como es natural, modificar también el diseño melódico, pero esto no afecta en modo alguno la cuestión que aquí examinamos. Tratándose de un

tema que va unido con el nombre de Mozart (aunque está demostrado no ser original suyo), no será fácil, claro está, juzgar imparcial y objetivamente el caso. Por mi parte, confieso que prefiero las dos variantes rítmicas al mismo original.

---

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

---

- Bach, Juan Sebastián, 6, 14,  
81, 86, 88, 89, 133, 158, 164,  
183.  
Beethoven, 21, 22, 25, 26, 29,  
35, 40 y ss., 52, 75, 80, 89,  
91, 100, 103, 104, 107, 121,  
123, 126, 127, 130, 132, 135,  
136, 155 y ss., 162 y ss., 169,  
178, 180, 182, 183.  
Berlioz, 14.  
Brahms, Johannes, 48, 52, 68,  
88, 137, 171, 177.  
Breidenstein, C., 77.  
Bruckner, Antón, 49, 52, 76,  
82, 107, 163, 167.  
Busoni, 23, 175.  
Bussler, 6.
- C**  
Cannabich, Chr., 93, 154.  
Cornelius, Peter, 20.  
Cramer, Wilh, 129.  
Crüger, C., 43.
- Chopin**, 25, 55 y ss., 75, 62, 88.
- D**  
Danzi, Franz, 155.  
Debussy, 88.  
Dittersdorf, 92.  
Dufay, G., 76, 77.
- F**  
Filtz, Antón, 94, 128, 162.  
Freytag, triángulo de, 46.
- G**  
Gal, Hans, 136.  
Götz, H., 154.  
Grieg, Ed., 180.
- H**  
Hába, Alois, 83.  
Händel, 14, 88, 164.  
Handl, Jakob, 43.  
Hassler, Hans Leo, 78.  
Haydn, J., 14, 90 y ss., 104,  
107, 113, 133, 177.  
Haydn, M., 94.  
Herzog, 77.  
Hindemith, Paul, 83, 175.  
Holzbauer, J., 93.  
Homero, 40.  
Horacio, 40.
- I**  
Ingres, 14.  
Isaac, Heinrich, 23.
- J**  
Jadassohn, 6.
- K**  
Knorr, Iwan, 142.  
Knüpfer, Seb, 43.  
Korngold, E. W., 149.  
Kuhlau, 128.  
Kurth, Ernst, 6, 84.
- L**  
Leichtentritt, 6.  
Liszt, 14, 107, 174.  
Lortzing, Albert, 24.
- M**  
Mahler, Gustav, 14, 49, 52, 77,  
78, 107, 165, 169, 173.  
Mann, J. Chr., 94, 164.  
Mendelssohn, 55, 65, 104, 107,  
114, 179.  
Monn, Joh. Chr., 76.  
— G. M., 94.



- Mozart, 14, 49, 66, 76, 79 y ss.,  
85 y ss., 91, 95, 100, 101, 103,  
106, 107, 113, 123, 127, 128,  
133, 134, 146, 151, 153, 157,  
159 y ss., 170, 176, 178, 179,  
182, 184 y ss.
- Neander, J., 42.  
Neumark, G., 42.
- Offenbach, 38 y ss.  
Okeghem, 82.  
Ovidio, 40.
- Palestrina, Giov. Perl, 43.  
Pallavicino, C., 101.  
Pergolesi, G. B., 82.  
Pitzner, Hans, 23 y ss., 43, 78,  
155.
- Reger, Max, 14, 52, 81, 88, 108,  
109, 112, 113.  
Richner, Ernst, 129.  
Richter, Franz Xaver, 129.  
Riemann, 6.  
Rossini, 154.
- Schönberg, Arnold, 27, 82, 83,  
114, 116 y ss., 119, 122,  
123.  
Schubert, 49, 76, 88, 91, 98,  
107, 113, 124, 155, 166,  
184.  
Schumann, 55, 77.  
Scott, Cyrill, 184.  
Stamitz, Carl, 92, 93.  
— Joh, 93.  
Strauss, Johann, 28, 166.  
— Ricardo, 14, 28, 47, 102,  
107, 165, 181.
- Tschaikowsky, 21.
- Verdi, 88, 125.  
Virgilio, 40.  
Vulpius, 42.
- Wagner, Ricardo, 14, 82, 85,  
89, 105, 107, 133, 138 y ss.,  
146, 147, 156, 163, 171,  
172.  
Weber, 88, 105, 107, 128, 129,  
148.

# ÍNDICE DE LOS MANUALES PUBLICADOS

- |  |                           |
|--|---------------------------|
| 1. Introducción al estudio de la Química experimental (3. <sup>a</sup> ed.)                            | R. BLOCHMANN              |
| 2. Introducción al estudio de la Botánica (3. <sup>a</sup> ed.)  | B. F. RIOFRÍO             |
| 3. Teoría general del Estado (4. <sup>a</sup> ed. en prep.)  | O. G. FISCHBACH           |
| 4. Mitología griega y romana (5. <sup>a</sup> ed.)   | H. STEUDING               |
| 5-6. Introducción al Derecho hispánico (3. <sup>a</sup> ed.)   | J. MONEVA                 |
| 7. Economía política (4. <sup>a</sup> ed.)   | C. J. FUCHS               |
| 8. Tendencias políticas en Europa en el siglo XIX (2. <sup>a</sup> ed.)                                | HEIGEL-ENDRES             |
| 9. Historia del Imperio bizantino (3. <sup>a</sup> ed.)  | K. ROTH                   |
| 10. Astronomía (4. <sup>a</sup> ed.)   | J. COMAS SOLÁ             |
| 11. Introducción a la Química inorgánica (3. <sup>a</sup> ed.)   | B. BAVINK                 |
| 12. La escritura y el libro (3. <sup>a</sup> ed.)  | O. WEISE                  |
| 13. Los grandes pensadores (3. <sup>a</sup> ed.)   | O. COHN                   |
| 14. Los pintores impresionistas (3. <sup>a</sup> ed.)  | BÉLA LÁZÁR                |
| 15. Compendio de Armonía (4. <sup>a</sup> ed.)   | H. SCHOLZ                 |
| 16-17. Gramática castellana (4. <sup>a</sup> ed.)  | J. MONEVA                 |
| 18. Hacienda pública, I: Parte general (3. <sup>a</sup> ed.)   | VAN DER BORGH             |
| 19-20. Hacienda pública, II: Parte especial (3. <sup>a</sup> ed.)                                      | VAN DER BORGH             |
| 21. Cultura del Renacimiento (3. <sup>a</sup> ed.)   | R. F. ARNOLD              |
| 22. Geografía física (4. <sup>a</sup> ed.)   | S. GÜNTHER                |
| 23-24. Etnografía (3. <sup>a</sup> ed.)  | M. HABERLANDT             |
| 25. Las Antiguas civilizaciones del Asia Menor   | FELIX SARTIAUX            |
| 26. Totemismo  | MAURICE BESSON            |
| 27. Concepción del Universo, según los grandes filósofos modernos (4. <sup>a</sup> ed. en preparación) | L. BUSSE                  |
| 28. La poesía homérica (2. <sup>a</sup> ed.)   | G. FINSLER                |
| 29. Vida de los héroes: Ideales de la Edad Media, I (4. <sup>a</sup> ed.)                              | V. VEDEL                  |
| 30. Historia de la Literatura italiana (2. <sup>a</sup> ed.)   | K. VOSSLE                 |
| 31. Antropología (4. <sup>a</sup> ed.)   | E. FRIZZIR                |
| 32-33. Zoología, I: Invertebrados (3. <sup>a</sup> ed. en prep.)                                       | L. BÖHMIG                 |
| 34. Meteorología (3. <sup>a</sup> ed.)   | J. M. LORENTE             |
| 35-36. Aritmética y Álgebra (5. <sup>a</sup> ed.)  | P. CRANTZ                 |
| 37. La educación activa (4. <sup>a</sup> ed.)  | J. MALLART COTÓ           |
| 38. Islamismo (3. <sup>a</sup> ed.)  | S. MARGOLIOUTH            |
| 39. Gramática latina (3. <sup>a</sup> ed.)   | W. VOTSCH                 |
| 40. Kant (3. <sup>a</sup> ed.)   | O. KÜLPE                  |
| 41. Prehistoria, I: Edad de la piedra (3. <sup>a</sup> ed.)  | M. HOERNES                |
| 42-43. Historia de los Estilos artísticos (4. <sup>a</sup> ed.)  | K. HARTMANN               |
| 44. Introducción a la Química general (3. <sup>a</sup> ed.)  | B. BAVINK                 |
| 45. Trigonometría plana y esférica (4. <sup>a</sup> ed.)   | G. HESSENBERG             |
| 46-47. Física teórica, I: Mecánica. Acústica. Calor (2. <sup>a</sup> ed.)                              | C. JÄGER                  |
| 48. Psicología aplicada (3. <sup>a</sup> ed.)  | TH. ERISMANN              |
| 49-50. Historia de la Literatura inglesa <sup>(*)</sup> (2. <sup>a</sup> ed.)                          | A. M. SCHRÖER             |
| 51. Los Rusos  | G. K. LOUKOMSKI           |
| 52. Los Negros   | M. DELAFOSSE              |
| 53. Orientación profesional  | A. CHLEUSEBAIRGUE         |
| 54-55. Geología, I: Volcanes. Estructura de las montañas. Temblores de tierra (3. <sup>a</sup> ed.)    | F. FRECH                  |
| 56. Historia de la Geografía (3. <sup>a</sup> ed.)   | C. KRETSCHMER             |
| 57-58. Historia del Derecho romano, I (2. <sup>a</sup> ed.)  | R. VON MAYR               |
| 59. Grafología (3. <sup>a</sup> ed.)   | MATILDE RAS               |
| 60. Derecho internacional público (3. <sup>a</sup> ed.)  | TH. NIEMEYER              |
| 61-62. Historia de las Artes industriales, I: Antigüedad y Edad Media (2. <sup>a</sup> ed.)            | G. LEHNERT                |
| 63. El Teatro (3. <sup>a</sup> ed.)  | CHR. GAEHDE               |
| 64-65. Historia de la Economía, I: Antigüedad y Edad Media (3. <sup>a</sup> ed.)                       | O. NEURATH y H. SIEVEKING |
| 66. Introducción a la Ciencia (3. <sup>a</sup> ed.)  | J. A. THOMSON             |
| 68. Compendio de instrumentación (2. <sup>a</sup> ed.)   | H. RIEMANN                |
| 69. Historia de la España musulmana (4. <sup>a</sup> ed.)  | A. G. PALENCIA            |
| 70. Historia de Inglaterra (3. <sup>a</sup> ed.)   | L. GERBER                 |

ÍNDICE DE LOS MANUALES PUBLICADOS

71. El Parlamento (2.<sup>a</sup> ed.)..... SIR C. P. ILBERT  
 72. Orientación de la clase media (2.<sup>a</sup> ed.)... L. MÜFFELMANN  
 73-74. La pintura española (3.<sup>a</sup> ed.)..... A. L. MAYER  
 75. La era de los grandes descubrimientos (3.<sup>a</sup> ed. en preparación).....  
 76. Cooperativas de consumo (3.<sup>a</sup> ed. en prep.)... F. STAUDINGER  
 77. India (3.<sup>a</sup> ed.)..... S. KONOW  
 78-79. La escultura de Occidente (2.<sup>a</sup> ed.)..... H. STEGMANN  
 80. Prehistoria, II: Edad del bronce (3.<sup>a</sup> ed.)... M. HOERNES  
 81. Introducción a la Psicología (3.<sup>a</sup> ed.).... E. VON ASTER  
 82. Cultura del Imperio bizantino (3.<sup>a</sup> ed.)... K. ROTH  
 83-84. España bajo los Borbones (4.<sup>a</sup> ed.)..... ZABALA LERA  
 85. Prácticas escolares (4.<sup>a</sup> ed.)..... R. SEYFFERT  
 86. Techumbres y artesanados españoles (3.<sup>a</sup> ed.) J. RAFOLS  
 87-88. Geología, II: Ríos y mares (3.<sup>a</sup> ed.)..... F. FRECH  
 89-90. Historia de Francia (2.<sup>a</sup> ed.)..... R. STERNFELD  
 91. Derecho canónico (2.<sup>a</sup> ed.)..... E. SEHLING  
 92-93. Geografía económica (4.<sup>a</sup> ed.)..... W. SCHMIDT  
 94. Arte romano (3.<sup>a</sup> ed.)..... H. KOCH  
 95-96. Psicología del trabajo profesional (2.<sup>a</sup> ed.) A. CHLEUSEBAIRGUE  
 97. Geografía de Bélgica (2.<sup>a</sup> ed.)..... P. OSWALD  
 98-99. Historia de la Literatura latina (3.<sup>a</sup> ed.).. A. GUDEMANN  
 100. Arte árabe (2.<sup>a</sup> ed.)..... AHLNSTIEL-ENGEL  
 101-102. Historia del Derecho romano, II (2.<sup>a</sup> ed.) R. VON MAYR  
 103. Geografía de Francia (2.<sup>a</sup> ed.)..... E. SCHEU  
 104. Política económica (2.<sup>a</sup> ed.)..... VAN DER BORCHT  
 105. Romántica caballeresca: Ideales de la Edad Media, II (2.<sup>a</sup> ed.)..... V. VEDEL  
 106-107. Historia de la Pedagogía (3.<sup>a</sup> ed.)..... A. MESSER  
 108. Artes decorativas en la Antigüedad (2.<sup>a</sup> ed.) F. POULSEN  
 109. Psicología del niño (4.<sup>a</sup> ed.)..... R. GAUPP  
 110-111. Historia de Italia (2.<sup>a</sup> ed.)..... P. ORSI  
 112. La Música en la Antigüedad (2.<sup>a</sup> ed.).... K. SACHS  
 113. Química orgánica (3.<sup>a</sup> ed.)..... B. BAVINK  
 114. Zoología, II: Insectos (2.<sup>a</sup> ed.)..... J. GYNG  
 115. Prehistoria, III: Edad del hierro (3.<sup>a</sup> ed.) M. HOERNES  
 116. Desarrollo de la cuestión social (2.<sup>a</sup> ed.).. F. TONNIES  
 117-118. Física experimental, I (2.<sup>a</sup> ed.)..... R. LANG  
 119. Historia de la Literatura alemana, I (2.<sup>a</sup> ed.) M. KOCH  
 120. Historia de la Literatura alemana, II (2.<sup>a</sup> ed.) M. KOCH  
 121. Teoría del conocimiento (2.<sup>a</sup> ed. en prep.) M. WENTSCHER  
 122. Fundamentos filosóficos de la Pedagogía (2.<sup>a</sup> ed.)..... A. MESSER  
 123-124. Historia de la Literatura portuguesa.... F. DE FIGUEIREDO  
 125. Arte indio..... O. HÖVER  
 126. Música popular española (2.<sup>a</sup> ed.)..... E. LÓPEZ CHAVARRI  
 127-128. España bajo los Austrias (2.<sup>a</sup> ed.)..... E. IBARRA  
 129. Geometría del plano (2.<sup>a</sup> ed.)..... R. MAHLER  
 130. Geometría del espacio (2.<sup>a</sup> ed.)..... G. GLASER  
 131-132. Historia del Derecho español (3.<sup>a</sup> ed.)... S. MINGUIJÓN  
 134. Historia del Comercio mundial (2.<sup>a</sup> ed.).. M. G. SCHMIDT  
 135. Mineralogía (2.<sup>a</sup> ed.)..... R. BRAUNS  
 136-137. Física teórica, II (2.<sup>a</sup> ed.)..... G. JÄGER  
 138-139. Historia de las Matemáticas (2.<sup>a</sup> ed.)... H. WIELEITNER  
 140-141. Física general (2.<sup>a</sup> ed.)..... J. MAÑAS Y BONVÍ  
 142. Petrografía (2.<sup>a</sup> ed.)..... W. BRUHNS  
 143. Bajo cifrado (Armonía al piano) (2.<sup>a</sup> ed.) H. RIEMANN  
 147. Pedagogía experimental (3.<sup>a</sup> ed.)..... W. A. LAY  
 148. Geografía de Italia (2.<sup>a</sup> ed.)..... G. GREIM  
 149. Historia de la Filología clásica (2.<sup>a</sup> ed.).. W. KROLL  
 150. Reducción al piano de la partitura de orquesta (2.<sup>a</sup> ed.)..... H. RIEMANN  
 151. Historia de la antigua literatura latino-cristiana (2.<sup>a</sup> ed.)..... A. GUDEMANN  
 152-153. Derecho político general y constitucional comparado (2.<sup>a</sup> ed.)..... G. FISCHBACH  
 154. Historia del Antiguo Oriente (2.<sup>a</sup> ed.)... ERICH EBELING  
 155-156. La orquesta moderna (2.<sup>a</sup> ed.)..... FR. VOLBACH

INDICE DE LOS MANUALES PUBLICADOS

157. Bergson (2. <sup>a</sup> ed.).....	EDUARDO LE ROY
158. Europa medieval (2. <sup>a</sup> ed.).....	H. W. C. DAVIS
159-160. Marfiles y azabaches españoles (2. <sup>a</sup> ed. en preparación).....	J. FERRANDIS
162. Fraseo musical (2. <sup>a</sup> ed.).....	H. RIEMANN
163. La Escuela (2. <sup>a</sup> ed.).....	J. J. FINDLAY
164-165. Historia de la Literatura árabe-española (2. <sup>a</sup> ed.).....	A. G. PALENCIA
166. Los animales prehistóricos (2. <sup>a</sup> ed. en prep.).....	O. ABEL
167-168. Geometría descriptiva (2. <sup>a</sup> ed.).....	R. HAUSSNER
169. Los animales parásitos (2. <sup>a</sup> ed.).....	E. F. GALLIANO
170. Introducción al estudio de la Zoología ...	F. G. DEL CID
171. Geografía del Mediterráneo griego.....	O. MAULL
172. Teoría general de la Música (3. <sup>a</sup> ed.)..	H. RIEMANN
173. Dictado musical (2. <sup>a</sup> ed.).....	H. RIEMANN
174. Países polares (2. <sup>a</sup> ed. en preparación) ...	H. RUDOLPHI
175. Lógica (3. <sup>a</sup> ed.).....	J. GRAU
176. Los problemas de la Filosofía (2. <sup>a</sup> ed.) ...	B. RUSSELL
177. Filosofía medieval.....	M. GRABMANN
178. El alma del educador (2. <sup>a</sup> ed.).....	KERSCHENSTEINER
180-181. La escultura moderna y contemporánea (2. <sup>a</sup> ed. en preparación).....	A. HEILMEYER
182. Manual del pianista (2. <sup>a</sup> ed.).....	H. RIEMANN
183. Citología y anatomía de las plantas.....	H. MIEHE
184. Orígenes del régimen constitucional en Es- paña. ( <i>Agotado</i> ).....	M. F. ALMAGRO
185. El Crédito y la Banca (2. <sup>a</sup> ed.).....	W. LEXIS
186. Estadística (3. <sup>a</sup> ed.).....	S. SCHOTT
187-188. Psiquiatría forense (2. <sup>a</sup> ed.).....	W. WEYGANDT
189-190. Arqueología española (2. <sup>a</sup> ed.).....	J. R. MÉLIDA
191. Los animales marinos.....	E. RIOJA
192-194. Paleografía española, I-II (2. <sup>a</sup> ed. en prep.).....	A. M. MILLARES
195. Geografía del Japón.....	F. W. LEHMANN
196. Geografía política (2. <sup>a</sup> ed.).....	A. DIX
197. La vida en las aguas dulces.....	C. ARÉVALO
199-200. Geobotánica.....	E. H. DEL VILLAR
202. El Comercio.....	W. LEXIS
203. Ética (2. <sup>a</sup> ed. en preparación).....	J. B. MOORE
204. Higiene escolar (3. <sup>a</sup> ed.).....	L. BURGERSTEIN
205. Manual del Organista.....	H. RIEMANN
206. Historia de Portugal (2. <sup>a</sup> ed. en preparación).....	A. SERGIO
207-208. Historia de la Literatura rusa.....	A. BRUCKNER
209-210. La Arquitectura de Occidente.....	K. SCHÄFER
211-212. Composición musical (2. <sup>a</sup> ed.).....	H. RIEMANN
213. Geografía de Suiza.....	H. WALSER
214. Geografía de las Islas Británicas.....	J. MOSCHELES
216-217. Los fundamentos de la Biología (3. <sup>a</sup> ed.).....	E. F. GALLIANO
218. Introducción a la Bioquímica.....	W. LÖB
221-222. Arte italiano (2. <sup>a</sup> ed.).....	A. VENTURI
223-224. La Edad Media en la Corona de Aragón (2. <sup>a</sup> ed.).....	A. GIMÉNEZ SOLER
225. Introducción a la Psicología experimental (2. <sup>a</sup> ed. en preparación).....	N. BRAUNSHAUSEN
226-227. Introducción a la Ciencia del Derecho (2. <sup>a</sup> ed.).....	TH. STERNBERG
228. Aristóteles (2. <sup>a</sup> ed.).....	F. BRENTANO
229. Fuga (2. <sup>a</sup> ed.).....	S. KREHL
230. Contrapunto (2. <sup>a</sup> ed.).....	S. KREHL
231. Federico Froebel (2. <sup>a</sup> ed.).....	J. PRÜFER
232. Economía y Política agraria (2. <sup>a</sup> ed.)....	W. WYGODZINSKI
233. Países bálticos.....	M. FRIEDERICHSEN
234. Oceanografía física (2. <sup>a</sup> ed. en prensa)...	G. SCHOTT
235-238. Historia de las ideas políticas, I-II (2. <sup>a</sup> ed.).....	R. G. GETTELL
240. Santo Tomás de Aquino (2. <sup>a</sup> ed.).....	M. GRABMANN
241. La Psicología contemporánea (2. <sup>a</sup> ed.)....	J. V. VIQUEIRA
242. La Enseñanza científico-natural (2. <sup>a</sup> ed.).....	KERSCHENSTEINER
244-245. Historia de la Música (2. <sup>a</sup> ed.).....	H. RIEMANN
246. Historia de Rusia (2. <sup>a</sup> ed.).....	A. MARKOFF

## ÍNDICE DE LOS MANUALES PUBLICADOS

247.	Instituciones romanas (2. <sup>a</sup> ed.)	L. BLOCH
249.	Despoblación y colonización (2. <sup>a</sup> ed. en prep.)	S. AZNAR
250-252.	Geografía de la Rusia soviética, I-II (2. <sup>a</sup> ed. en prensa)	E. F. LESGAST
253-254.	Países escandinavos	H. KERP
255-256.	Derecho mercantil comparado (3. <sup>a</sup> ed.)	A. VICENTE Y GELLA
257.	Metafísica (2. <sup>a</sup> ed. en preparación)	H. DRIESCH
258-259.	Literatura dramática española	A. VALBUENA
260-261.	Historia de la Literatura griega (2. <sup>a</sup> ed.)	W. NESTLE
263.	La Pintura alemana	A. L. MAYER
264.	Música bizantina	E. WELLESZ
265-266.	Armonía y modulación (2. <sup>a</sup> ed.)	H. RIEMANN
267-268.	Historia de Grecia (2. <sup>a</sup> ed.)	J. SWOBODA
269-270.	Historia de Roma (2. <sup>a</sup> ed.)	J. KOCH
271.	Geografía de la Argentina (2. <sup>a</sup> ed.)	FRANZ KÜHN
272-273.	Geología, III	F. FRECH
274.	Morfología y Organografía de las plantas	M. NORDHAUSEN
275.	Geografía de México	J. GALINDO VILLA
276.	Los vertebrados terrestres	L. LOZANO REY
277.	Pestalozzi (2. <sup>a</sup> ed. en preparación)	P. NATORP
279.	Literatura sueca	H. DE BOOR
280.	Literatura noruega	H. BEYER
281-282.	Arte francés	P. GUINARD
283.	Arte súmerio-acadio	E. UNGER
284.	Música de Oriente	R. LACHMANN
285.	Manual de la Melodía	E. TOCH
286.	Instituciones griegas	MAISCH-POHLHAMMER
287.	Los orígenes de la Humanidad (2. <sup>a</sup> ed. en preparación)	R. VERNEAU
288.	Geografía de Bolivia y Perú	W. SIEVERS
289.	Geografía de Ecuador, Colombia y Venezuela	W. SIEVERS
290.	Geomorfología	S. PASARGE
292.	La Industria	W. SOMBART
293.	El cuerpo humano (2. <sup>a</sup> ed. en preparación)	CH. CHAMPY
294.	Los microbios	P. G. CHARPENTIER
295.	Geografía humana (2. <sup>a</sup> ed.)	N. KREBS
296.	El espíritu de las ciudades: Ideales de la Edad Media, III	V. VEDEL
297-298.	Filosofía natural	F. LIPSIUS-K. SAPPER
301-302.	Filosofía de la Historia (2. <sup>a</sup> ed. en prep.)	H. SCHNEIDER
303.	Juan Federico Herbart	TH. FRITZSCH
304.	Vida monástica: Ideales de la Edad Media, IV	V. VEDEL
305.	Organización del trabajo intelectual (2. <sup>a</sup> ed.)	P. CHAVIGNY
306.	Historia de Polonia	A. BRANDERBURGER
307.	Arte asirio-babilónico	E. UNGER
308.	Mitología nórdica	E. MOGK
309.	Arte egipcio	H. A. KEES
310.	Fundamentos de la Política	H. v. ECKARD
311.	Vida económica de los pueblos	F. KRAUSE
313.	Educación de la mujer contemporánea	V. MIRGUET
314.	El Encaje en España	C. BAROJA
315-316.	Historia de las Artes industriales, II	G. LEHNERT
317-318.	Esmaltes españoles	V. JUARISTI
319.	La tonadilla escénica	J. SUBIRÁ
320.	Heráldica	A. ARMENGOL
321.	Geografía de Australia y Nueva Zelanda	G. A. MELON
322.	Derecho musulmán	J. LÓPEZ ORTIZ
323.	Sociología	L. VON WIESE
324-325.	Geografía de la Europa Central, I	F. MACHATSCHK
326-327.	Geografía de la Europa Central, II	F. MACHATSCHK
330.	La escuela nueva (2. <sup>a</sup> ed.)	L. FILHO
331.	Anormalidades mentales y educabilidad difícil de niños y jóvenes (2. <sup>a</sup> ed. en prep.)	ERICH STERN
332.	Historia de la Química	HUGO BAUER
333.	Psicotecnia (2. <sup>a</sup> ed. en preparación)	FRITZ GIESE
334-335.	Arqueología clásica	J. RAMÓN MÉLIDA
336-337.	Historia de la Arquitectura española	ANDRÉS CALZADA

# ÍNDICE DE LOS MANUALES PUBLICADOS

338. Cerámica española .....	M. GONZÁLEZ MARTÍ
339. Psicología del delincuente .....	P. POLLITZ
340-341. Física experimental, II .....	R. LANG-B. CABRERA
342. Derecho administrativo .....	LUDWIG SPIEGEL
343-344. Derecho civil .....	P. OERTMANN
345. Doctrina social católica (2.ª ed.) .....	CUERVO-ARTAJÓ
346. La situación espiritual de nuestro tiempo ..	KARL JASPER
348. Historia de Suiza .....	ANTON LARGIADÉR
351. La herencia biológica .....	G. JUST
352-353. Historia de la Física .....	A. KISTNER
354. Educación cívica .....	G. KERSCHENSTEINER
355. Práctica de la orientación profesional .....	A. CHELUSEBAIRGUE
356-357. Los ornamentos sagrados en España .....	A. P. VILLANUEVA
358-359. Historia del grabado .....	F. ESTEVE BOTÉY
360. Estética .....	F. CHALLAYE
361-362. Historia de la Filosofía (2.ª ed.) .....	E. v. ASTER
363-364. Rogerio Bacon .....	A. AGUIRRE
365. Pedagogía sistemática .....	W. FLITNER
366. Psicología pedagógica .....	O. KLEMM
367-368. Los orígenes neolatinos .....	SAVI-LÓPEZ
369-370. Historia del Arte ruso .....	V. NICOLSKY
371-372. Historia del Arte hispano-americano .....	MIGUEL SOLÁ
373-375. La Revolución Francesa, I-II-III .....	A. MATHÉZ
376-377. La Riqueza .....	EDWIN CANNAN
378-379. La Economía nueva .....	MAURICE COLBOURNE
380. Teoría económica de las explotaciones (2.ª ed. en preparación) .....	K. MELLEROVICZ
381-382. Filosofía moral .....	FÉLICIEN CHALLAYE
383. Introducción a la Lógica moderna .....	DAVID GARCÍA
384-385. Derecho español del Trabajo .....	A. GALLART
386. Teoría del proceso .....	J. GOLDSCHMIDT
387-388. Derecho internacional privado .....	M. WOLFF
389. La Ley, de Santo Tomás de Aquino .....	C. FERNÁNDEZ ALVAR
390. Metodología de las ciencias .....	FÉLICIEN CHALLAYE
391-392. Arte precolombiano .....	MIGUEL SOLÁ
393. Los Incas .....	A. CAPDEVILA
394. Un milenio de vida griega antigua .....	E. BETHE
395-396. Introducción al estudio de la Historia .....	E. BERNHEIM
397. Teoría y prácticas ornamentales .....	F. PÉREZ DOLZ
398. Filosofía del Derecho .....	M. E. MAYER
399-400. Introducción a la Ciencia financiera .....	K. ENGLIS
401-402. La Poesía lírica española .....	G. DÍAZ-PLAJA
403. Los mayas .....	M. SOTO-HALL
404. Introducción al estudio de la Música .....	J. J. MANTECÓN
406. El Ritmo en la educación de la infancia ..	J. LLONGUERAS
407. El Atlántico .....	W. SIEWERT
408-409. La Música religiosa en España .....	A. ARAIZ MARTÍNEZ
410-411. Historia de la Economía, II .....	H. SIEVEKING
412-413. Historia del Romanticismo en España .....	J. GARCÍA MERCADAL
414. Organización y eficiencia profesional .....	J. VICENS CARRÍO
415. Los grandes mercados de materias primas ..	F. MAURETTE
416-417. Tratado de Armonía, I .....	J. ZAMACOIS
418. Historia de la Lingüística .....	G. THOMSEN
	G. PRADO
	J. CORTS
	O. MATILDE RAS
	J. SUBIRÁ
	J. ZAMACOIS
	P. P. NEGRE

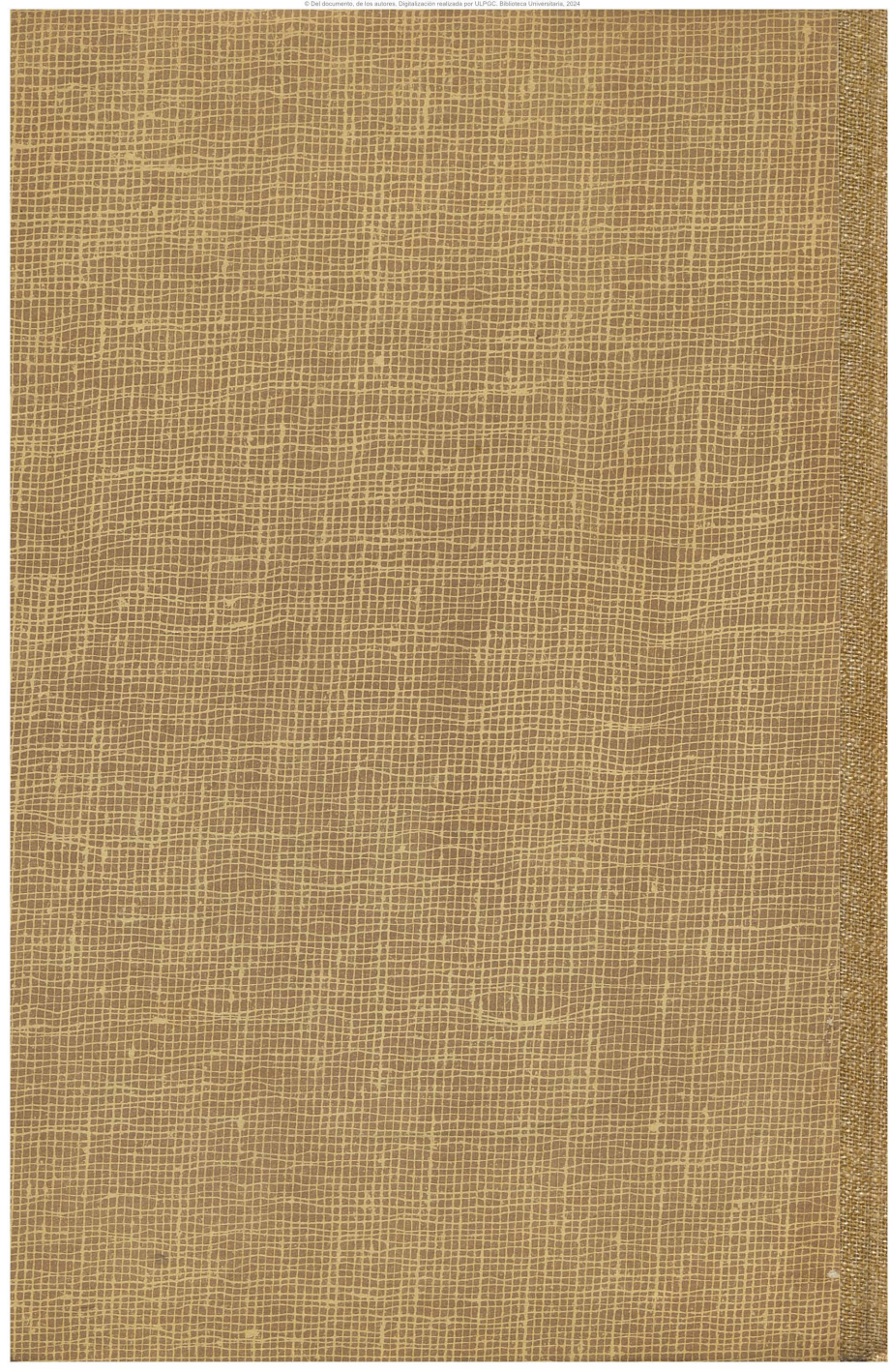
ULPGC. Biblioteca Universitaria



\*866765\*

BIG 781.4 TOC mel

PREPARACIÓN



## COLECCIÓN LABOR

---

### Lea V.

en las primeras páginas  
de este manual:

la finalidad de la Co-  
lección Labor;

las secciones que la  
integran;

los títulos que consti-  
tuyen esta sección.



El Catálogo general  
de la Colección Labor  
se envía gratis

---

BIBLIOTECA DE  
INICIACIÓN CULTURAL



COLECCION LABOR



EDITO  
Pre

BIBLIOTECA DE  
INICIACION CULTURAL