

Hugh MacDonald

El título de mi artículo¹ representa simbólicamente la realización más radical de una tendencia en la música del siglo XIX de la que cualquier músico está seguramente al tanto, aunque acerca de sus efectos sobre el lenguaje musical nada se pueda encontrar en los libros de texto, los de historia o los diccionarios. En pocas palabras: la música del periodo que va desde Haydn a Strauss manifiesta una clara tendencia progresiva hacia las tonalidades extremas (extremas, naturalmente, con respecto a la tonalidad de do mayor) y hacia las notaciones correspondientes a los compases compuestos (de subdivisión ternaria). La división del compás en nueve subdivisiones representa la complejidad máxima (3x3) que según la práctica prevaleciente entonces se podía alcanzar. La tonalidad de sol bemol (o fa sostenido) es el polo opuesto tonal a do mayor; análogamente, el compás de 9/8 es el polo métrico opuesto de 4/4. La configuración que muestra el título es prácticamente impensable en Mozart aunque perfectamente normal en Scriabin. El cambio del lenguaje musical que se nos hace patente en esta constatación nos invita a examinar algunos rasgos importantes de la música de principios del siglo XIX, de su técnica y de su espíritu, y a investigar cómo se produjeron.

A la cuestión de si el aspecto métrico y el tonal de esta tendencia están relacionados -además de ser contemporáneos- volveremos más tarde. En cualquier caso, ambos requieren antes una investigación independiente. Se podría argumentar que la tonalidad de do bemol es todavía más distante de do mayor que sol bemol, pero si advertimos que se trata de una mera tonalidad de *si*

* *19th-Century Music* XI/3 (Primavera de 1988). University of California Press.

1. Parte de este artículo se presentó como ponencia al Northern Chapter of the Royal Musical Association en mayo de 1982 bajo el título "G^b". Por aquel entonces creía que se trataba del título más breve jamás presentado en una reunión de una sociedad ilustrada, pero más tarde descubrí que el profesor Dennis Ward, de la Universidad de Edimburgo, se había dirigido al Quinto Seminario de Eslavistas Escoceses en noviembre de 1981 con una ponencia titulada "k".

enmascarada en vestimentas algo más ostentosas, puede ser considerada más accesible desde el punto de partida por alguna otra ruta. Los diagramas circulares que muestran el continuo de las tonalidades de do a sol bemol y de vuelta a la primera han adornado los tratados teóricos desde algunos siglos anteriores al periodo que consideramos. Sol bemol representa verdaderamente el punto último en el esquema tonal, y su polaridad especial nunca ha sido discutida. Más aún, la tonalidad de sol bemol puede considerarse técnica y genéricamente distinta de la de fa sostenido, como se mostrará a continuación. Es cierto que si nos movemos a través de las tonalidades con sostenidos hasta fa sostenido o a través de las tonalidades con bemoles hasta sol bemol recorreremos la misma distancia. Sin embargo, fa sostenido mayor nunca ha conllevado la misma sensación de distancia que sol bemol mayor, por la sencilla razón de que normalmente se la considera emparentada con fa sostenido menor, que es una tonalidad bastante frecuente en el lenguaje clásico. Durante el siglo XVIII, las obras en fa sostenido menor incluían a menudo secciones (o más frecuentemente, finales) en fa sostenido mayor. Sin embargo, la tonalidad de sol bemol mayor no admite una ruta de aproximación semejante. De modo similar, la tonalidad de mi bemol menor llegó a resultar familiar como tonalidad secundaria bastante frecuente gracias a su parentesco con mi bemol mayor, mientras que la tonalidad de re sostenido menor resultaba definitivamente infrecuente. Incluso la bemol menor se presentaba con una frecuencia desproporcionadamente grande en comparación con sol sostenido menor, a causa de su fácil acceso desde la bemol mayor.

Ciertas piezas en sol bemol mayor manifiestan una cualidad cautivadora que se debe, al menos en parte, a su tonalidad. Los oyentes podrán encontrar, sin duda, sus propios ejemplos de esto entre las piezas que les resultan más familiares, y tendrán unas determinadas respuestas afectivas individuales frente al carácter tonal de esas obras. Mi propia experiencia de la tonalidad de sol bemol se remonta a la grabación de Pachmann del *Vals* en sol bemol de Chopin, op. 70 núm. 1, cuya sección central tiene una atmósfera como de otro mundo inexplicable, sin referencia a su tonalidad. La célebre *Humoresque op. 101 núm. 7* de Dvorak constituye un ejemplo similar. Pero el cultivo deliberado que hicieron los compositores del siglo XIX del carácter de las tonalidades y, en particular, su creencia de que una frase en las tonalidades de re bemol o sol bemol, por ejemplo, tiene un carácter especial que desaparecería si la música se transportara a las tonalidades de re o de sol se opone frontalmente a los propósitos evidentes de Bach en *Das Wohltemperirte Clavier* de mostrar no el carácter individual de cada tonalidad, sino la igualdad entre ellas. La posibilidad teórica de la tonalidad de sol bemol y el paso enarmónico de bemoles a los sostenidos y viceversa ya era conocida en el siglo XVI, aunque los problemas prácticos de digitación y de afinación confinaban tales ideas al reino de la teoría, y en la práctica impedían su realización. En cualquier caso, el desarrollo temprano



del sistema tonal pudo apoyarse de manera satisfactoria en un puñado de tonalidades familiares y raramente permitía aventurarse más allá de este campamento base; incluso se vio reforzado por tales limitaciones. La desenvoltura con que Bach recurría a la transposición de piezas preexistentes para rellenar los huecos de su plan de una gran colección que incluyera las veinticuatro tonalidades corresponde a la idea de que todas ellas tienen la misma entidad en lo que se refiere a su alcance y potencial, y refuta la posibilidad de adscribir un color o un carácter particular a cada una. En los dos libros de *Das Wohltemperirte Clavier* Bach prefiere la tonalidad de fa sostenido mayor a la de sol bemol mayor, probablemente a causa de su relación con fa sostenido menor. Quizá esto pueda explicar también que en ambos libros prefiera la tonalidad de do sostenido mayor a la de re bemol mayor. Habría que buscar otra explicación para el hecho de que al preludio en mi bemol menor del primer libro le siga una fuga en re sostenido menor, mientras que en el segundo libro tanto el preludio como la fuga correspondientes se encuentren en la tonalidad de re sostenido menor. Quizás tan sólo se deba a que en este territorio poco explorado Bach se encontraba más cómodo con los sostenidos que con los bemoles.

Resulta chocante constatar qué poca resonancia halló el propósito de Bach en su generación y en la siguiente. Sucedió que sus sucesores rechazaron la idea de que las tonalidades fueran esencialmente equivalentes en carácter, e incluso durante mucho tiempo todavía se resistieron obstinadamente a introducir el temperamento igual. Domenico Scarlatti se aventuró tan sólo dos veces en la tonalidad de fa sostenido (K. 318 y 319), aunque poco podemos concluir de esto. Händel obviamente debió pensar que la tonalidad de fa sostenido tendría un efecto dramático especial cuando inició en ella el recitativo acompañado que pone en música la conmovedora muerte de Bajazet en *Tamerlano*. De los hijos de Bach, Wilhelm Friedemann compuso una polonesa en mi bemol menor como parte de un conjunto de doce piezas, seis en tonalidad mayor y seis en tonalidad menor, mientras que Carl Philipp Emanuel permanecía normalmente en los confines de las armaduras con un máximo de cuatro alteraciones, excepto en algunos movimientos en mi bemol menor como tonalidad dependiente de la de mi bemol mayor y en la notable *La Xénophon-la Sybille* para teclado (W. 117) de 1757, en do sostenido mayor -probablemente de carácter oracular o incluso irónico-. También para Haydn, la tonalidad de fa sostenido mayor resultaba apropiada como vehículo de cierta expresión peculiar. En la Sinfonía núm. 45 "*Los adioses*", la despedida final en la que la música va desvaneciéndose poco a poco se encuentra en fa sostenido mayor, aunque esta tonalidad no es más que una faceta suavizada de la de fa sostenido menor, que es la que predomina en la sinfonía. Con todo, el minueto, también en la tonalidad de fa sostenido mayor, resulta todavía más sereno; además, requiere secciones de tubo adicionales (tonos) de fa sostenido para

las trompas, que deben ser fabricados *ex profeso*² y que no se utilizaron más durante ese periodo.

La consideración que Haydn otorgó a la tonalidad de fa sostenido mayor parece similar a la de su contemporáneo Schubart, cuyas *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, compiladas en los años 1784-85, proporcionan en sus páginas finales unas indicaciones acerca del carácter de las tonalidades mayores y menores construidas sobre cada nota de la escala. Frecuentemente se considera a Schubart el pionero de las ideas decimonónicas acerca del color tonal, en concreto de la relación que establece E. T. A. Hoffman entre las tonalidades, los colores y los estados emocionales. Para Schubart, do mayor es "completamente puro. Su carácter evoca inocencia, ausencia de artificio, ingenuidad, un habla infantil" -cualidades, por cierto, que, como cualquiera podría observar, difícilmente pueden aplicarse a la Sinfonía *Júpiter* de Mozart-. Tras desplazarse por las tonalidades con bemoles, Schubart llega a la tonalidad de re bemol mayor:

Una tonalidad esquiva, extremada en sufrimiento y en éxtasis. No puede reír, tan sólo sonreír; no puede aullar, tan sólo gesticular. Por lo tanto, esta tonalidad únicamente puede representar caracteres y sentimientos infrecuentes.

Si bemol menor: Una excentricidad, a menudo vestida con los ropajes de la noche. Es más bien taciturna y raramente ofrece un semblante agradable. Se burla de Dios y del mundo, manifiesta disgusto con uno mismo y con todo lo demás, pensamientos de suicidio -todo esto pertenece también a esa tonalidad-.

Sol bemol mayor: Triunfo sobre las dificultades, la respiración plena de libertad después de haber escalado una montaña. Eco de un alma que ha luchado valerosamente y que ha conquistado. Todo esto se encuentra en los diversos usos de esta tonalidad.

Mi bemol menor: Sentimientos de ansiedad y de profunda confusión del alma; de desesperanza reprimida, de la más oscura melancolía, de un estado del alma extremadamente pesimista. Cada miedo, cada temblor de un corazón estremecido se manifiesta en la terrible tonalidad de mi bemol menor. Si un fantasma pudiera hablar, lo haría probablemente en esta tonalidad.

Las tonalidades menores con muchos bemoles se consideran, bastante razonablemente, siniestras y oscuras. Pero la diferencia entre la tonalidad de re bemol mayor, de poco fiar y con dos caras, y la de sol bemol mayor, triunfante, resulta muy extraña, especialmente si tenemos en cuenta que seguramente Schubart pudo escuchar muy pocas piezas en estas tonalidades, incluso si suponemos que consideraba que fa sostenido mayor y sol bemol mayor eran la misma. Quizás suceda que el sentimiento de triunfo atribuido a sol bemol mayor sea en realidad el triunfo de haber dominado una tonalidad tan compleja, antes que un carácter intrínseco y atribuible a su sonoridad. La sugerencia de Schubart de que las tonalidades con bemoles son más adecuadas para expresar las pasiones fuertes, mientras que las tonalidades con soste-

2. H. C. Robbins Landon, *Haydn: Chronicle and Works: Haydn at Esterháza 1766-1790*. Londres, 1978; pág. 142.



nidos se adaptan a sentimientos más apacibles, no alcanza ni siquiera a plantear la cuestión de si la tonalidad de sol bemol/ fa sostenido es más apropiada para las unas o para los otros.

El movimiento lento del *Cuarteto de Cuerda op. 76 núm. 5* de Haydn se encuentra de forma más clara del lado de la tonalidad con sostenidos, tanto en su notación (en fa sostenido) como en su expresión cálida. Haydn (que nunca utilizó la tonalidad de sol bemol) alardea, con satisfacción no disimulada, de la brillantez de los seis sostenidos. Como si quisiera destacar su audaz elección de tonalidad, su tema es claramente triádico (ejemplo 1).

Ejemplo 1 Haydn, Cuarteto de cuerda op. 76 núm. 5



En el cuarteto siguiente, *op. 76 núm. 6*, Haydn, con una audacia aún mayor, abre su movimiento lento en fa sostenido mayor, pero no le pone armadura; lo titula "*Fantasia*" y lo concluye en una tonalidad diferente, en si. La libertad tonal que se disfruta aquí refleja el mismo juego desafiante con las tonalidades que muestra Beethoven en sus dos *Preludios op. 39*, compuestos casi diez años antes que la *Fantasia* de Haydn, y que evolucionan a través de las doce tonalidades mayores. El primero de ellos modula a través de todas las tonalidades con sostenidos hasta llegar a la lejana tonalidad de do sostenido mayor, después de lo cual mantiene perversamente la armadura de esta tonalidad durante un pasaje que se aleja bastante de ella. El siguiente cambio de armadura no desemboca en la armadura de cuatro bemoles sino en la de cinco: conduce de vuelta a la misma tonalidad, pero ahora escrita como re bemol mayor (ejemplo 2).

Ejemplo 2 Beethoven, Preludio op. 39 núm. 1



Ejemplo 2 (cont.)

The musical score consists of three systems of piano music. The first system features a melody in the right hand with a forte (f) dynamic marking. The second system shows a piano (p) dynamic. The third system includes a crescendo (cresc.) and decrescendo (decresc.) dynamic marking, ending with a piano (p) dynamic.

Durante su juventud, Beethoven compuso un apasionado movimiento en mi bemol menor para su *Cuarteto con piano* en mi bemol WoO 36 núm. 1, que procura evitar la tonalidad relativa mayor y nunca toca sol bemol mayor. Impresiona, ciertamente, encontrar a un Pinto³ de tan sólo dieciocho años componiendo una Sonata en mi bemol menor (1803); también él conduce su evolución armónica para evitar sol bemol como área tonal secundaria en los movimientos primero y último. La música que inicia el *Christus am Ölberge* de Beethoven (del mismo año) presenta la misma tonalidad en sus vestiduras más tenebrosas, aunque pronto se manifiesta como mera preparación de mi bemol mayor. La excepcional valentía de la sonata de Pinto y, en consecuencia, también de la Sonata para piano en fa sostenido mayor op. 78, de Beethoven, tan sólo puede ser apreciada cuando se tienen en cuenta las prácticas relativas a la afinación de la época. Porque resulta bastante poco probable que el temperamento igual se adoptara de modo extensivo hasta la segunda mitad del siglo XIX, de modo que Pinto y Beethoven debieron de ser escuchados en alguno de los temperamentos ligeramente desiguales que se adoptaban generalmente durante el Clasicismo. Mientras que en un

3. [Nota del traductor] George Frederic Pinto (1786-1806), compositor, violinista, aunque también cantante y pianista, nacido y muerto prematuramente en Londres. Alumno de J. Peter Salomon. Entre sus composiciones se cuentan tres sonatas para violín y piano, varios dúos para violines y tres sonatas para piano solo.



cuarteto de cuerda como los de Haydn los intérpretes garantizarían la afinación requerida por la tonalidad, que quedaría así neutralizada de cara al oyente, la música para teclado con seis sostenidos o seis bemoles tendría que resultar chocante, extraña e incluso desagradable. Por eso, quizás Pinto tenía razones sobradas para evitar la tonalidad relativa mayor; pero la Sonata de Beethoven desprende una cierta dulzura a pesar de su tonalidad, especialmente en la introducción de su *Adagio cantabile* (ejemplo 3).

Ejemplo 3

Beethoven, Sonata para piano op. 78



Acostumbrados como estamos a escuchar este profético pasaje en temperamento igual, deberíamos hacer una pausa durante un momento y tratar de imaginar su efecto interpretado con un temperamento desigual; e incluso quizás no estaría de más que nos preguntáramos acerca del estado del oído de Beethoven en 1809. En cualquier caso, no resultaría nada impropio del carácter de Beethoven emplazar una frase de semejante placidez en una tonalidad tan sumamente incómoda. Tampoco deberíamos olvidar hasta qué punto es raro que Beethoven escribiera una sonata (u otra pieza semejante) con sólo dos movimientos, ambos en idéntica tonalidad (otro ejemplo es la op. 49 núm. 2). La tonalidad misma de fa sostenido pasa a primer plano insistentemente como un rasgo distintivo de la Sonata.

El final del movimiento lento de la Sonata "*Hammerklavier*" op. 106, explora la misma sonoridad de fa sostenido mayor de forma todavía más experimental, y la cuestión del temperamento y de la afinación resultan de nuevo decisivas, especialmente en lo que se refiere a la inusual amplitud de los acordes finales del movimiento (ejemplo 4).

Ejemplo 4

Beethoven, Sonata para piano op. 106



Los que consideran este movimiento o la Sonata op. 78 como una incursión en un mundo profundamente sereno, simbolizado por su tonalidad de fa sostenido mayor, no deberían tampoco olvidar que Beethoven alcanzó una atmósfera comparable de remota y paradisiaca serenidad en la tonalidad de la “ingenuidad y del lenguaje infantil”, do mayor, en la op. 111. Los puntos de vista de Beethoven acerca de las tonalidades más distantes encuentran expresión en una observación hecha a Rochlitz en 1822 (aunque se ha cuestionado la autenticidad de la información que sobre el encuentro proporciona éste).⁴ Goethe, dijo Beethoven,

ha matado a Klopstock para mí. ¿Le sorprende? ¿Y ahora se ríe? ¡Ajá! Es porque he leído a Klopstock. ¡Durante muchos años lo llevaba conmigo en mis paseos y en otras ocasiones! Bien es cierto que no siempre lo entendía. ¡Da tantos saltos y parte de unas alturas poéticas tan exageradas! Siempre Maestoso, en re bemol mayor, ¿no le parece?

¿Estaría pensando Beethoven (o Rochlitz) en el movimiento central de la Sonata *Appassionata* (encabezado con la indicación *Andante con moto*, y no *Maestoso*)? ¿Y por qué apeló a la tonalidad de re bemol y no a sol bemol? ¿Acaso porque Beethoven no compuso nunca nada en sol bemol y sí, aunque muy raramente, en re bemol?

En Schubert encontramos en acción una sensibilidad tonal nueva. A diferencia de Haydn y Beethoven, prefería la tonalidad de sol bemol a la de fa sostenido, lo cual suponía claramente una innovación. Tan sólo compuso una pieza en fa sostenido, la canción *Die Mondnacht* D. 238, de 1815, mientras que escribió al menos ocho piezas en sol bemol. *Nähe des Geliebten* D. 162, es quizás el ejemplo más temprano de una pieza compuesta completa y exclusivamente en sol bemol. El texto es un poema de Goethe, y en él no hay ni rastro del sentimiento triunfal tras el ascenso de una montaña del que habla Schubart. La elección de sol bemol para el *Lied des Orpheus* D. 474, puede ser significativa, aunque la canción sólo se mantiene en esta la tonalidad durante los pocos compases de su enérgico comienzo para, a continuación, modular a re mayor, que es la tonalidad en la que termina. Muchas obras de Schubert pasan por la tonalidad de sol bemol, la más grandiosa de las cuales es la *Sonata para piano en si bemol* D. 960, que se establece en sol bemol durante veinte compases en lo que casi parece una referencia deliberada a la Sonata op. 78 de Beethoven. Pero el punto de inflexión hacia una nueva concepción de la tonalidad se produce en el tercer *Impromptu* del conjunto de cuatro, D. 899, compuesto en 1827. La composición es muy familiar, aunque para muchos no en su forma original (ejemplo 5a). Cuando fue publicada por primera vez por

4. Maynard Solomon, *On Beethoven's Creative Process: A Two-Part Invention*, publicado en *Music & Letters* 61 (1980); págs. 272-83. Las notas de Rochlitz se encuentran en la *Thayer's Life of Beethoven*, editada por Elliot Forbes. Princeton, 1969; pág. 802.



Carl Haslinger, en 1857, la armadura de la tonalidad y la notación del compás se consideraron inadecuadas y se cambiaron por las que aparecen en el ejemplo 5b.

Ejemplo 5

a) Schubert, Impromptu D. 899 núm. 3.

b) Schubert, Impromptu D. 899 núm. 3 (edición de Haslinger)

Haslinger pasó por alto así que la tonalidad de sol bemol tiene un carácter afectivo propio y una sonoridad particular. Quizás la placentera sensación que produce interpretar este *Impromptu* acariciando las teclas negras no fuera el objetivo primordial de Schubert al componerlo en la tonalidad que eligió para él, aunque ciertamente sí pertenece a la sensibilidad romántica que se formó en torno a esta tonalidad. Resulta irónico que esta pieza germinal permaneciera desconocida durante treinta años.

La tendencia al uso de tonalidades cada vez más remotas resulta evidente en todas partes durante los años veinte y treinta del siglo XIX, al tiempo que, correlativamente, la centralidad de las tonalidades de do, fa, sol y re se debilita cada vez más. Una manifestación de ello es el renacimiento del interés por la idea de Bach de demostrar la utilidad de todas las tonalidades. Entre la enorme cantidad de obras de carácter didáctico para teclado que surgieron durante este periodo abundan los preludios y estudios (aunque no las fugas), en colecciones de veinticuatro, que exploran todas y cada una de las tonalidades mayores y menores. Ejemplos de ello son los *24 Preludes op. 67* de Hummel (en torno a 1814-15), los *24 Études op. 20*, de Kalkbrenner (de 1816), los *12 Études op. 6*, de Liszt (de 1826, que debían formar parte de una doble colección de cuarenta y ocho), los *24 Preludes op. 88*, de Kalkbrenner (1827), los

24 *Preludes op. 125*, de Hummel (1833), los 24 *Preludes op. 28*, de Chopin (1836-39), los 24 *Études ops. 2 y 5*, de Henselt (1838 y 39), los 25 *Preludes op. 31*, de Alkan (de 1847, en los que la tonalidad de do mayor aparece dos veces), los 24 *Études, op. 35 y 39*, de Alkan (de 1848 y 1857) y los ops. 152, 380, 840, etc. de Czerny. Y debió haber muchísimas colecciones más.

No es sorprendente encontrar el nombre de Chopin en esta lista, aunque, desde luego, destaca de los demás por la seriedad con la que a lo largo de toda su obra recurrió a las tonalidades más remotas. Las tonalidades con armaduras de cuatro o más alteraciones resultan considerablemente más frecuentes que, por ejemplo, en Beethoven. Ciertamente, Chopin no compuso prácticamente nada en do mayor, excepto el preceptivo prelude en do mayor, el primer *étude* de los op. 10 (que quizás fueran proyectados como una colección en todas las tonalidades) y un puñado de mazurcas. Es posible que se viera impulsado, en este sentido, por la comodidad y la disposición de sus dedos, por la sonoridad de las tonalidades remotas, o por la mera noción de distancia y de profundidad implícita en la exploración de tonalidades alejadas de la *terra firma* de do. No se manifiesta una identidad claramente diferenciada de sol bemol y fa sostenido, puesto que se utilizan regularmente también otras tonalidades como si y re bemol en funciones análogas; sin embargo, distinguió resueltamente entre ambas: fa sostenido se utiliza para piezas apacibles, líricas, predominantemente sensuales y melódicas (como el *Nocturno op. 15 núm. 2*, el *Preludio op. 28 núm. 13*, el *Impromptu op. 36*, la *Barcarola op. 60*), mientras que sol bemol se utiliza exclusivamente para piezas rápidas y brillantes (como el *Estudio op. 10 núm. 5*, el *Estudio op. 25 núm. 9*, el *Vals op. 70 núm. 1*, el *Impromptu op. 51*).

A las tonalidades remotas, especialmente con bemoles, se les ha atribuido eventualmente un carácter sensual y de éxtasis misterioso. El desafío de las tonalidades “difíciles” tenía un atractivo especial para muchos músicos orgullosos de un virtuosismo recién estrenado por aquel entonces. Después de todo, profundidad y dificultad se confunden con frecuencia. Sobre el teclado, estas tonalidades producen una sensación física que puede considerarse sensual, que, consecuentemente, quizás fuera evitada por ciertos compositores de mentalidad puritana. Mendelssohn jamás mostró inclinación alguna por recorrer semejante camino, y Schumann tampoco vio ninguna virtud especial en él:

A él [el señor Goldschmidt] también le gustan las tonalidades infrecuentes; excepto un estudio, toda la obra [*Seis Études de concert op. 4*] se encuentra en re bemol y en fa sostenido. Confiamos en que en el futuro se digna descender a la esfera de los seres humanos de vez en cuando; si tenemos que enfrentarnos a cuatro o cinco sostenidos para comprender a un joven compositor, éste tendrá que esperar mucho antes de que llegue a ser públicamente apreciado. En cualquier caso, puesto que su objetivo fundamental debe de ser preservar su propia individualidad, dejémosle escribir en la tonalidad que prefiera.⁵

5. Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig, 1875; vol. II, pág. 313.



En su breve ensayo *Charakteristik der Tonarten*, Schumann se muestra decepcionantemente poco comprometido en su respuesta al vivo debate acerca del carácter de las tonalidades:⁶ cita a Schubart y expresa su acuerdo con la observación de Zelter de que cualquier sentimiento puede expresarse en cualquier tonalidad. Pero continúa:

Los sentimientos sencillos requieren tonalidades sencillas. Los complicados requieren las que raramente llegan a nuestros oídos. De este modo, podría observarse una suerte de ascenso y caída de los sentimientos a lo largo del círculo de quintas. Fa sostenido, el llamado tritono, punto medio de la octava, es el punto más alto, la cumbre a partir de la cual se desciende a través de las tonalidades con bemoles de nuevo a la sencilla y despojada tonalidad de do mayor.

Las ocasiones en que Schumann ascendió a la cumbre (o, siguiendo la analogía equivalente que podría haber utilizado: descendió a las profundidades) fueron pocas aunque significativas. En *Grillen* (el núm. 4 de los *Phantasiestücke op. 12*) la sección central, en sol bemol, contrasta con la tonalidad principal de si bemol menor, mientras que en la primera de las *Drei Romanzen op. 28*, la tonalidad principal es de nuevo si bemol menor, aunque la sección central aparece escrita aquí en fa sostenido. Poco se puede deducir de esto. Si Schumann se mostró remiso a admitir las cualidades que el romanticismo atribuyó a esta tonalidad, sin embargo, tácitamente asintió al carácter de éxtasis infinito asociado con la tonalidad de fa sostenido en una de sus canciones más exultantes, *Frühlingsnacht*, que cierra el *Liederkreis op. 39*.

En el piano, las influencias contrarias de la digitación y de la afinación -la una sensual, la otra disonante- han podido afectar a la adopción de las tonalidades más remotas. En la música vocal, sin embargo, encontramos una clara identificación de la tonalidad de sol bemol con ese éxtasis remoto, celestial, a pesar del hecho de que los oyentes (e indudablemente los cantantes también) puedan ignorarla completamente. Dos obras encarnan esta tendencia. La primera es *Die letzten Dinge* ("El Juicio Final", 1826) de Spohr, en la que dos números, de veintidós, se sitúan atrevidamente en la tonalidad de sol bemol: "*Heil! Der Erbarmen*" (núm. 12), que cierra la primera parte, y "*Selig sind die Todten*", una meditación de carácter reflexivo para cuarteto vocal y coro en diálogo, muy ligeramente acompañados, en medio de la segunda parte. Spohr desarrolló, más que ningún otro compositor de su tiempo, una gran facilidad para modular con libertad y frecuentemente a tonalidades remotas: sol bemol se convirtió muy pronto en parte de su vocabulario cotidiano, por lo menos como tonalidad de paso. A pesar de ello, era conservador en la elección de las tonalidades principales, especialmente en su música instrumental, y escribió pocas obras con más de tres bemoles o sosteni-

6. *Ibid.*, vol I, pág. 107. El carácter de las tonalidades es un tema de discusión muy apreciado en las publicaciones periódicas musicales de la época.

dos en la armadura. La tonalidad de si mayor del *Potpourri sobre temas de Mozart op. 24* es muy infrecuente, y la tonalidad de la bemol menor de su *Fantasia* para arpa sola puede explicarse por el hecho de que se adapta a la afinación del arpa en do bemol. Es este el contexto en el que hay que valorar la significativa aparición de dos movimientos en sol bemol en una obra de carácter religioso. Ciertamente chocó al crítico de la revista *Harmonicon*:

Una pedantería tal -porque desde luego se trata de mera pedantería- arrastra consigo su propio castigo, porque, aparte de algunos expertos profesores, serán pocos los que se encuentren *au fait* en tonalidades de naturaleza tan extrema y, consecuentemente, muchos serán los que, pudiendo haber apreciado la obra, se vean forzados a rechazarla, por desmayo o por disgusto, cuando encuentren semejantes nubes de sostenidos y bemoles junto a la clave y se topen con tantas dobles alteraciones -males que inevitablemente habrán de producirse- en cada pentagrama.⁷

La otra obra, que tuvo un impacto mucho mayor, fue *Les Huguenots* de Meyerbeer, cuya célebre escena de amor del IV acto está en sol bemol. Ya en el primer acto de *Robert le diable* Meyerbeer había sugerido esta identificación cuando Robert, tan pronto como menciona el amor, se desliza a sol bemol (ejemplo 6).

Ejemplo 6

Meyerbeer, *Robert le diable*, acto I

ROBERT *Récitatif*

j'ai-cher-ché vai-ne-ment la mort dans les com-bats! l'a-mour— qui m'at-ten-

dait dans ces ri-ants cli-mats a com-blé ma mi-sè-re!

p

f

7. *The Harmonicon* 9 (1831), pág. 142.



En *Les Huguenots* el efecto, evidente resultado de una cuidadosa deliberación, se manifiesta en toda su plenitud. *Tu l'as dit* es un *dueto* clásico de amor; al menos define un tipo que se convirtió en clásico enseguida. Las cuerdas murmuran en trémolos; los violoncellos hacen eco a las frases amorosas del tenor; en el registro grave las trompas y los clarinetes llevan el pulso; hay en la escena un sentimiento de estatismo y de encantamiento celestial que se ve aumentado por la atmósfera de terror y fanatismo que la rodea. En la escena previa, que Raoul, escondido, contempla por casualidad, los fanáticos católicos han bendecido las espadas. Por lo tanto, su encuentro con Valentine se ve ensombrecido por el miedo y la desesperación. Cuando ella deja escapar las palabras "*Je t'aime*" (en *do*), él aprovecha el momento para reflexionar extáticamente sobre su confesión. A partir de la tonalidad de *fa* Meyerbeer lleva la música deliberadamente a la tonalidad de sol bemol, símbolo del cielo (ejemplo 7). Al final del *dueto* la atmósfera es rota bruscamente por el tañido de una campana (en *fa*) y un *do* repetido pesadamente al unísono: la acción desciende de nuevo a la tierra.

Ejemplo 7

Meyerbeer, *Les Huguenots*, acto IV

RAOUL *p*
puis qu'à tes pieds je puis l'at-ten - dre, puis qu'à tes pieds, - puis qu'à tes pieds je puis l'at - ten -

VALENTINE
dre O-ter reur! l'ai-je dit? RAOUL *p* Tu l'as dit! Tu l'as dit!

Andante amoroso

Tu l'as dit: oui, tu m'ai mes!

(imitant les inflexions de voix du chanteur)

(vc.)

Una manera tan simple pero a la vez tan efectiva de simbolizar el tiempo dramático y su suspensión estaba destinada a ser imitada con frecuencia. Ecos de este dueto se encuentran durante todo el siglo XIX, no sólo en lo que respecta a su estilo vocal e instrumental, sino también a su tonalidad. Dudo que cualquier compositor familiarizado con *Les Huguenots* (¿y qué compositor no lo estaba entonces?) pudiera utilizar de otro modo la tonalidad de sol bemol. Más aún, la obra proporcionó un recurso fácil de usar, un ingrediente de aplicación inmediata y de eficacia probada para una escena de amor. Podemos preguntarnos en qué medida respondieron a este recurso los oyentes: quizás tan sólo tímidamente. Pero cualquiera que adquiriera la partitura o que quisiera interpretar esta pieza en casa (lo que debían de hacer muchos aficionados a la ópera, algunos de ellos, sin lugar a dudas, también lectores del *Harmonicon*) reconocería la tonalidad por su “dificultad”, su carácter remoto, su poder de sugestión, y su atmósfera extática y misteriosa.

Meyerbeer mismo volvió a utilizar la tonalidad de sol bemol en la gran aria de *L'Africaine*, “*O Paradis!*”, exactamente donde uno esperaría encontrarla: en el acto IV. Los mismos trémolos de cuerdas sostienen la voz. Sus herederos inmediatos serían Berlioz y Wagner.

El único fragmento musical que compuso Berlioz en sol bemol es el *dueto* de amor de *Les Troyens*, situado, al igual que el de Meyerbeer, hacia el final del IV acto: “*O Nuit d'ivresse*”. Es significativo que fuera lo primero que se compuso de la ópera. “La música se posó en esta escena como un pájaro sobre una pieza de fruta madura” –escribió en una carta– aunque los bosquejos demuestran que hubo una buena cantidad de trabajo paciente, incluso un falso comienzo en re bemol que muy pronto fue corregido y transformado en el definitivo sol bemol. Como Meyerbeer, tuvo que imaginar los pasajes adecuados para introducir esta bendición de las bendiciones y para salir de ella. La introducción llevaba a cabo una delicada transición desde la tonalidad de fa (tonalidad del septeto precedente) a sol bemol, a pesar de que la tonalidad de fa había sido elegida fortuitamente. El pasaje que cerraba el *dueto* fue ideado, sin embargo, como el tañido de campana de Meyerbeer, para sorprender: con la entrada de Mercurio en un ruidoso re mayor el embrujo y el éxtasis de los amantes se rompen (ejemplo 8). Berlioz utilizó la tonalidad de fa sostenido sólo en una ocasión: en la canción *Absence*, la cuarta de las seis *Nuits d'été*, que es una evocación explícita de la lejanía, de la distancia y del anhelo, simbolizado con gran eficacia por la tonalidad elegida.

Ejemplo 8

Berlioz,
Les Troyens;
acto IV



La contribución de Wagner al canon simbólico de la tonalidad de sol bemol quizás sea la más importante de todas: se encuentra en el quinteto del acto III de *Die Meistersinger*. La situación, la función y los elementos verdaderamente únicos de esta pieza extraordinaria han suscitado abundantes comentarios, lo mismo que su tonalidad y su relación primordial, claramente polar, con do mayor, la tonalidad principal de la ópera. Mientras que la tonalidad en Wagner (lo mismo que en la mayor parte de la música) es significativa principalmente por su relación con un punto de partida dado –que nos permite llevar a cabo evaluaciones generales, por ejemplo, de las relaciones de tritono o de armonía napolitana– las tonalidades de do mayor o de sol bemol mayor presentan un *status* independiente y absoluto, con independencia de las propiedades internas de la obra en la que se encuentran y del papel de las demás tonalidades (en el siglo XVIII disfrutaban de un *status* semejante las tonalidades de re mayor, de carácter marcial, o fa mayor, pastoral). Para un compositor de mediados del siglo XIX, escoger do o sol bemol, especialmente en una ópera, suponía manifestar algo acerca del carácter de la música: Do mayor es una tonalidad clara, directa y honesta, lo mismo que para Schubart. Sol bemol es profunda y extática –carácter que queda simbolizado por la máxima profundidad que se puede alcanzar en modulación descendente por el círculo de quintas–. Esta concepción resultaba sencilla pero productiva, y hasta Wagner dio por buenas sus consecuencias. Por tanto, el quinteto puede interpretarse como un momento de irrupción de una atmósfera extática y como de otro mundo en una ópera en la que, por lo demás, dominan la acción y los asuntos más terrenales y realistas. Esto resulta evidente, por supuesto, para cualquier oyente, de igual modo en que cualquiera que conozca los escritos de Wagner advertirá el carácter excepcional que tiene la aparición de un concertante lírico anticuado en una obra madura de este compositor. También resulta evidente el hecho de que el quinteto explota de forma prolongada una sola tonalidad, en claro contraste con la textura libremente modulante de la mayor parte de la ópera. Pero la aparición de la tonalidad de sol bemol resulta evidente principalmente en la notación y en su relación de tritono con la de do mayor, recurrente en el resto de la ópera, y funciona como un símbolo de una gran eficacia aunque convencional. Lo mismo que Meyerbeer y Berlioz, Wagner tuvo que adaptar la música para conseguir una introducción y una salida adecuadas del sol bemol. Incluso si la comparamos con el lenguaje móvil de Wagner la modulación está muy hábilmente tramada (ejemplo 9).

Ejemplo 9

Wagner,
Die Meistersinger,
acto III

El quinteto constituye el momento de esplendor de la tonalidad de sol bemol en la música romántica. Muchas fueron las óperas que después se sirvieron de esta tonalidad (o, con menor intensidad, de re bemol) para expresar el éxtasis y la bienaventuranza celestial y, más en particular, para los *duetos* de amor. Piezas semejantes se encuentran en *La doncella de Orleáns* (acto IV, sección primera) y en *Mazepa*, acto II, sección segunda, cuando Mazepa sueña una vida de felicidad con su adorada María. También sol bemol es la tonalidad de la *Canción de la Luna* de *Rusalka* de Dvorak, el *dueto* de amor de Armida, una oración de inspiración claramente amorosa dirigida a la Virgen en *La novia del espectro* y también algunos sorprendentes movimientos instrumentales, incluida la célebre *Humoresque*. El *dueto* de amor de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns está en re bemol. Bernard Shaw censuró a Saint-Saëns por imitar a Meyerbeer y habló del “ineludible dueto de amor en el que el tenor se desgarró a causa de las llamadas encontradas de la pasión y del grupo, lo cual sucede en una tonalidad con varios bemoles”.⁸ Lo más parecido a un *dueto* de amor convencional en *Pelléas et Mélisande* es el pasaje del acto IV, sección tercera, “*On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps*”. No sólo está en fa sostenido mayor, sino que además fue el pasaje que se compuso en primer lugar de la ópera -un paralelo interesante con *Les Troyens*-.⁹ En *Le Jongleur de Notre-Dame*, de Massenet, cuatro monjes discuten acerca de las virtudes de sus respectivas artes, que son la escultura, la pintura, la poesía y la música; al músico le acompaña, naturalmente, la música más arrebatadora, que, por supuesto, está en sol bemol. La presentación de la rosa de *Der Rosenkavalier* está en fa sostenido mayor; el trío final se encuentra tan sólo (¡sólo!) en re bemol. Aída y Radamés cantan sus adioses sepultados en un arrebatado sol bemol con el acompañamiento de la cuerda en trémolo típico de Meyerbeer. En “*Onaway! Awake, beloved!*”, la apasionada canción de amor de la en otro tiempo popular *Hiawatha's Wedding Feast*, de Taylor¹⁰-Coleridge, se mueve claramente de fa mayor por medio de una breve pero decidida modulación a la mágica tonalidad de sol bemol.

El caso de *Aida* es llamativo, puesto que, en sus óperas anteriores, Verdi parece haber considerado que fa sostenido es la tonalidad adecuada para desempeñar esas funciones. “*Va pensiero*” (en *Nabucco*), sin duda, debe su éxito arrollador a la fuerza de su melodía entonada al unísono, por no mencionar sus resonancias políticas, pero la elección de su tonalidad, cier-

8. Bernard Shaw, *Music in London*, vol. III. Londres, 1932; pág. 54.

9. La interpretación del do mayor que hace Arthur Wenk en su *Pelléas et Mélisande*, a saber, como “sensación: la vista, el oído, el tacto”, y de fa sostenido mayor, como “luz, revelación, visión” se discutió en el núm. 8 de *19th-Century Music* (1985); pág. 281.

10. [N. del T.] El norteamericano Joseph Deems Taylor (1885-1966), de formación autodidacta, ejerció como crítico musical y, desde 1925, se dedicó a la composición. De estilo romántico tardío, al margen del desarrollo del lenguaje musical contemporáneo, reconocido y popular durante su vida, compuso cinco óperas, un poema sinfónico, una suite y otras obras para orquesta, un cuarteto de cuerda, dos cantatas, canciones, piezas para piano, etc.



tamente audaz y meditada, contribuye al halo de santidad que sostiene el grandioso grito de sufrimiento de los hebreos. Encontramos fa sostenido también en el *finale* del acto II de *Les Vêpres siciliennes*, en “*Jour d’ivresse et de délire*”, y en *Simon Boccanegra*, donde la gran escena *del dux*, en el *finale* del acto I, “*Plebe! Patrizi!*”, empieza en mi bemol menor y a continuación modula a fa sostenido mayor. Si Verdi hubiera sido capaz entonces de admitir sol bemol como alternativa, no hubiera tenido que llevar a cabo un innecesario y aparatoso cambio de armadura de seis bemoles a seis sostenidos. Al final de la misma escena, las tonalidades de fa sostenido mayor y do menor se sitúan en directa oposición como símbolos del bien y del mal. Resulta difícil imaginar que sol bemol pudiera haber sido utilizada con este fin. Sin embargo, después de *Aida*, Verdi preferirá esta última tonalidad a la de fa sostenido, como se aprecia especialmente en *Otelo* (acto II, “*Già nella notte*”).

En todo esto Verdi fue precedido por el *Saffo* de Pacini (Nápoles, 1840), de enorme éxito, donde el *dueto* del acto II es de carácter cantabile y está compuesto en sol bemol, evidente consecuencia de *Les Huguenots. Orazi e Curiazi* (Nápoles, 1846), de Mercadante, llegó más lejos al incluir en el acto I un aria en sol bemol y en el II la *stretta* del concertante en la misma tonalidad; más aún, el acto II tiene un *dueto* en do bemol y un par de pasajes en la bemol menor.¹¹ Hubo, con toda seguridad, muchos otros casos semejantes en las producciones operísticas de mediados del siglo XIX.

A finales de siglo las tonalidades más remotas se habían convertido en parte del lenguaje musical, pero, como consecuencia, perdieron parte de su fuerza y de su carácter exótico. La facilidad con la que compositores como Glazunov, Rachmaninov y Scriabin trabajaban con cinco o seis alteraciones es tan sólo un aspecto de la formidable dotación técnica que era normal entre los músicos rusos del momento. Un efecto colateral fue la capacidad cada vez menor de la tonalidad de do mayor para desempeñar alguna función expresiva. Ciertamente, Scriabin encontraba difícil componer en do mayor ya en su música temprana. Si no hubiera sido por el típico deseo de emular la colección de preludios de Chopin, compuestos en las veinticuatro tonalidades, apenas hubiera compuesto nada en do mayor. Su música perdió rápidamente muchas de sus propiedades tonales; las armaduras de tonalidad y la armonía tonal centrípeta desaparecieron y dejaron paso a un lenguaje en el que las propiedades distintivas de las tonalidades habían desaparecido. Precisamente por eso pudo utilizar los acordes de do y de fa sostenido con una función meramente simbólica, uno para cerrar *Le Poème de l’extase*, y el otro al final de *Prometheus*; en ambos casos las tríadas brotan brusca y llamativamente de una música de armonía no triádica. Dukas escoge mi bemol menor para su *Sonata para piano*, aunque seguramente sin ninguna intención simbólica; y para su *Sinfonía*, do mayor, lo

11. Agradezco al profesor David Kimbell que dirigiera mi atención a estas dos óperas.

cual es mucho más sorprendente, dado que se trata de una obra de 1895. Janáček recurrió una y otra vez a armaduras con seis o más bemoles, sobre todo en los modos menores. Todavía en 1952 Korngold compuso una vigorosa sinfonía en fa sostenido mayor.

Los ejemplos operísticos mencionados comparten otra tendencia: en su mayor parte están en alguna clase de ritmo ternario. El fragmento mencionado de *Les Huguenots* está en 3/4; el de *L'Africaine*, en 6/8; el de *Die Meistersinger*, en 6/8; *La doncella de Orleáns*, en 3/4; *Rusalka*, en 3/8; *Armida*, en 3/4; *Samson et Dalila*, en 3/4; *Pelléas et Mélisande*, en 6/4; *Hiawatha*, en 6/4. Esto no es una coincidencia. La asociación de una afectividad delicada y expresiva con las tonalidades más "profundas" se ve apoyada muy frecuentemente por el cultivo de los compases ternarios o de subdivisión ternaria, cuya característica más notable es la flexibilidad expresiva. 2/4 y 4/4 dan una impresión de nitidez rítmica; 3/4 y 6/8 de flexibilidad. 9/8 sería, en consecuencia, el compás más maleable y expresivo de todos.

Al igual que sucede con las armaduras, los compases de esta clase revelan su nuevo significado en los mismos ámbitos: en Schubert, Chopin y la ópera. Beethoven, como es frecuente, desempeña el papel de pionero que inaugura las nuevas sendas. La prehistoria de estos compases en el siglo XVIII resulta profética. Del mismo modo en que la tonalidad de sol bemol tuvo ciertos efectos colaterales como consecuencia de su confrontación con el problema de la afinación de los instrumentos de tecla, los compases ternarios cobraron un interés especial cuando se plantearon ciertos problemas técnicos de notación que no encontraron solución hasta mediados del siglo XIX. Bach utilizó los compases de 9/8, 9/16 y 12/8 sin que para él supusieran ninguna flexibilidad expresiva especial, lo mismo que tampoco encontraba ningún efecto de color o significado especial en la tonalidad de fa sostenido. Ciertamente, el movimiento coral que abre la *Pasión según San Mateo* debe parte de su grandeza monumental a su pulso de 12/8, circunstancia singularmente relacionada con los momentos más sublimes de la ópera del siglo XIX, pero el uso de los compases de 9/16, 9/8 y 12/8 que encontramos en las *Invenções a tres voces* no es sino un caso más de la gran diversidad de compases que utilizaban los compositores barrocos, diversidad que, a causa del proceso histórico de simplificación que tuvo lugar a finales del siglo XVIII, fue reduciéndose hasta quedar en un puñado de compases.

Esto no quiere decir que el amplio acervo de metros disponible resolviera los numerosos problemas de interpretación que presentaba la notación de la música barroca.¹² Los problemas persistieron, y cuando aumentaron las reticencias a utilizar compases compuestos aparecieron dificultades aún más serias.

12. Véase el artículo de Michael Collins *The Performance of Triplets in the 17th and 18th Centuries*, publicado en *Journal of the American Musicological Society* 19 (1966); págs. 281-328.



La asociación del compás de 12/8 con el ritmo de siciliana dio paso a un nuevo uso de los doce pulsos por compás y originó una forma de notación menos racional. El carácter afectivo asociado era ahora la pasión; no podemos encontrar una ilustración mejor que las súplicas que, en la tonalidad de do y acompañadas por los punteos del arpa, el Orfeo de Gluck dirige a las Furias para vencer su pétrea resistencia (ejemplo 10).

Ejemplo 10 Gluck, Orfeo ed Euridice, acto II

Più lento ORFEO

Deh pla - ca - te - vi con me!

p

El impacto de esta escena de la ópera fue enorme, especialmente en Italia. Incluso inspiró directamente a Mozart en “*O voto tremendo*” de *Idomeneo*, acto III, y probablemente también en la muerte del Commendatore, en *Don Giovanni*. Ambos ejemplos están escritos en ♩ . Lo mismo sucede con el movimiento lento del *Concierto para piano K. 467*. De hecho, Mozart apenas tenía conocimiento de los compases de 9/8 y de 12/8. Naturalmente, disponía del 6/8 y del 3/4 en *tempos* lentos o rápidos, pero hasta el “Lacrimosa” del *Requiem* (y obviamente no hay ejemplos mucho más tardíos en Mozart) nunca escribió en 12/8. Hay algunos ejemplos de movimientos rápidos en esta notación anómala, como por ejemplo, el primer movimiento de la *Sonata para violín en fa K. 377*. Los ejemplos más lentos, normalmente designados como Andante, con notaciones de compás anómalas y sus consecuentes problemas de interpretación, anticipan ya una sensibilidad característicamente decimonónica. En consecuencia, no resulta sorprendente que Beethoven tuviera en mente la escena de la muerte del Commendatore cuando compuso la Sonata “*Claro de luna*”, ni que el movimiento del *Concierto K. 467* se asociara a nivel popular con *Elvira Madigan*, una lánguida historia de amor del celuloide. Mozart probablemente debió de pensar en el quinto movimiento de la Sinfonía núm. 60 de Haydn (“*Il Distratto*”), pieza de carácter y notación semejantes, antes que en suicidios por motivos sentimentales ambientados en países nórdicos. No resulta difícil seguir la genealogía de los rasgos típicos de los acordes arpegiados o repetidos en tresillos, presentes en las partes interiores, desde estos poderosos prototipos del siglo XVIII y a través de todo el siglo siguiente.

La Sonata *Claro de luna* está escrita en C , igual que los movimientos análogos de Mozart. El *dueto* del acto II de *Fidelio*, “*Nur hurtig fort, nur frisch gegraben*”, cuando Rocco cava la tumba de Florestán, está escrito en C , y atravesado de un extremo al otro por una persistente subdivisión en tresillos. En la mayor parte de estos movimientos resultaba mucho más sencillo recurrir a una notación de compás más convencional que complicarse con los puntillos y las notaciones más complicadas requeridas por los silencios en 12/8; se presentan frecuentes frases con parejas de corcheas (o grupos de cuatro semicorcheas) que hubiera sido mucho más difícil anotar como dosillos en compases compuestos, mientras que escribir tresillos en compases de subdivisión binaria resultaba sumamente sencillo, por muchas complicaciones que esto planteara a la interpretación. En algún momento, Beethoven hizo gala del suficiente sentido común para darse cuenta de que la notación en 9/8 y en 12/8 resultaba, en última instancia, mucho más precisa, y que los movimientos escritos en estos compases, sin ningún atisbo de subdivisión binaria que los contaminase, podían producir una gran impresión emocional. Los suplicantes arpeggios del arpa de Orfeo y los estremecedores tresillos repetidos del K. 467 encuentran eco en el siglo XIX, reflejados como un claro de luna o como el amor de Romeo y Julieta, tal y como supuestamente evoca el vigoroso latido de un corazón del movimiento lento del *Cuarteto de cuerda op. 18 núm. 1*, de Beethoven, que está escrito en 9/8. El prototipo del Adagio en 9/8 es uno de los muchos hallazgos beethovenianos, plenos de inspiración y preñados de consecuencias de largo alcance. Apareció por primera vez en su *Trío de cuerda op. 9 núm. 1*, y volvió a escucharse en las Sonatas para piano en si bemol op. 22, y en sol, op. 31 núm. 1. Beethoven caminaba por delante de su tiempo al insistir en una notación más precisa. Ciertamente, en la música de su última época se volvió incluso fastidioso en este aspecto: considérese la variación en compás de 9/4 del *Cuarteto de cuerda* en do sostenido menor, o el “*Arioso dolente*” del op. 110, escrito en 12/16. La “*Arietta*” del op. 111 utiliza los compases de 9/16, 6/16 y 12/32 sucesivamente, cada uno más raro que el anterior. Normalmente una pieza como ésta se hubiera escrito de un modo más sencillo, tal como muestra el ejemplo 11, sin atender en exceso a la precisión de la notación.

Ejemplo 11 Beethoven, Sonata para piano op. 111

Adagio molto

The musical score for Example 11 is presented in a grand staff format, consisting of a treble clef (right hand) and a bass clef (left hand). The time signature is 9/8. The piece begins with a piano (*p*) dynamic marking. The right hand part features a series of chords and melodic lines, while the left hand part provides a steady accompaniment with chords. The notation includes various note values and rests, characteristic of the 9/8 time signature.



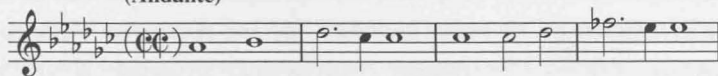
La incorporación entusiasta del compás de 12/8 permitió a Beethoven producir algunos movimientos únicos. Quizás el “*Agnus Dei*” de la *Misa en do* no fuera del todo original, aunque encaja en esta evolución de la percepción del pulso de 12/8, y anticipa en particular su aparición en la ópera. Por otra parte, el primer movimiento de la Sonata *Appassionata* y el Benedictus de la *Missa solemnis* resultan ejemplares únicos, nunca imitados e inimitables.

Con todo y a pesar de las incursiones de Beethoven en este nuevo territorio, la adopción del estilo por parte de Schubert posee toda la frescura que es tan característica de él. Estaba menos interesado que Beethoven en la corrección de las viejas anomalías de la notación convencional del compás y, consecuentemente, dejó numerosos problemas de interpretación por resolver.¹³ Raramente utilizó los compases compuestos (el primer movimiento de la *Sonata para piano en sol* D. 894 es un ejemplo de ello), pero transformaba constantemente las figuraciones convencionales en tresillos y seisillos. *Der Erlkönig* está escrita en C; la obertura de *Rosamunde/ Zauberharfe* comienza realmente en 9/8, aunque está escrita en 3/4. De los cuatro *Impromptus*, el primero está escrito en C, aunque gran parte de él está realmente en 12/8; el segundo está escrito en 3/4, aunque es casi un 9/8 de un extremo al otro; el tercero está escrito en C pero, de hecho, su metro real es un 12/8 (o quizás en 24/8; véase el ejemplo 5a más arriba). Aquí encontramos entrelazados la tonalidad de sol bemol y el pulso de 12/8, en una atmósfera que sedujo a numerosos compositores románticos y que se reflejó en sus obras para piano. Ésta es la fuente invisible de numerosas *Consolations*, *Liebesträume* y sus derivados. En su segunda frase escuchamos el característico arrebato romántico, como el de la melodía de “*Im wunderschönen Monat Mai*” (ejemplos 12a y 12b).

Ejemplo 12

a) Schubert, Impromptu D. 899 núm. 3.

(Andante)



b) Schumann, Dichterliebe, “Im wunderschönen Monat Mai”

(Langsam)



da ist in mei-nem Her-zen die Lie-be auf-ge-gan-gen...

La pasión schubertiana por las figuraciones de tresillos es inconfundible. Los tresillos permean los acompañamientos de sus canciones y sus partes interiores a la primera ocasión, y a veces -no siempre con demasiada fortuna- también su material melódico. Hutchings escri-

13. Véase el artículo de F. Eibner *The Dotted-Quaver-and-Semi-quaver Figure with Triplet Accompaniment in the Works of Schubert*, publicado en *Music Review* 23 (1962); pág. 281.

be del comienzo de la *Sonata para piano en re* (D. 850, ejemplo 13): “Sonata tras sonata, Schubert arranca con un gesto heroico en un estilo grandioso, pero enseguida tiene que caer en las acostumbradas figuraciones de tresillos”.¹⁴ Como se aprecia en este comentario, los tresillos llegaron a considerarse débiles, poco convincentes y sentimentales; tan sólo la música más difícil podía superar los riesgos que les son inherentes. El desprecio que ha arrastrado durante un siglo la colección de *Lieder ohne Worte* se debe principalmente a los varios *Venetianische Gondellieder* y otras piezas basadas en compases de 6/8, 9/8 y, en general, de subdivisión ternaria, que contiene. Lo que puede considerarse delicadeza en Schubert, en Mendelssohn llega a resultar de una palidez excesiva. En realidad, gran parte de la fuerza y del carácter de la música del siglo XIX, como muchas de sus debilidades, proviene de este uso de los tresillos.

Ejemplo 13

Schubert, Sonata para piano en re mayor D. 850

Allegro vivace

En el caso de Chopin, cuya música también puede subdividirse en grupos de tres en muchos niveles (en cada compás, en cada tiempo o en ambos a la vez), la deuda que tiene con Field y con Bellini proviene tanto de la adopción de la pulsación métrica de estos compositores como de la emulación de su estilo melódico. De los dieciocho *Nocturnos* de Field, catorce están en compás ternario, dos –aunque escritos en C– presentan abundantes tresillos, uno es completamente binario y el otro es una polka. De los veintiún *Nocturnos* de Chopin, sólo cinco no presentan subdivisiones en tresillos en absoluto; los demás adoptan en algún nivel el pulso ternario, con la curiosidad añadida de que, aunque algunos están escritos en 9/8 ó 12/8, otros conservan todavía la notación tradicional del compás. Resulta difícil justificar, por ejemplo, por qué el op. 18 núm. 1 está escrito en 3/4 y no en 9/8, o por qué el op. 27 núm. 1 en do sostenido menor está escrito en C en lugar de en 12/8. La mayor parte de los *Études* son también ternarios en cierto nivel. La abundancia de scherzos, polonesas, valsos y mazurcas (además de la *Barcarolle*) hace todavía más numerosas sus composiciones en metro ternario.

14. Arthur Hutchings, *Schubert*. Londres, 1945; pág. 143.



Bellini es quizás el compositor de la época que más se asocia con ese delicado efecto de la cantilena con pulso de 9/8 ó 12/8. Era especialmente aficionado a los acompañamientos de tresillos arpegiados que provienen, como hemos visto, de Gluck y que pasaron seguidamente a Chopin. Pero no fue Bellini el único que manifestó esta tendencia. El cuerpo completo de la ópera italiana se vio invadido por la división en tresillos, y de aquí pasó a Meyerbeer y sus imitadores. La música en 2/4, C o C (sin subdivisiones en tresillos) se hizo cada vez más rara. Tales ritmos cuadrados se asociaron con el mundo de los compositores vieneses y de Mannheim. Eran ritmos enérgicos, a veces marciales, predominantemente alemanes. Este lenguaje había sido aceptado en toda Europa, ciertamente, si bien durante el siglo XIX la pulsación regular en 4/4 fue quedando confinada cada vez más a la música alemana. En un momento en que las óperas francesas e italianas manifestaban una delectación casi obsesiva con la pulsación ternaria de cualquier clase, Wagner compuso *Lobengrin*, obra en la que tan sólo la oración del rey está escrita en 3/4 -e incluso ésta había sido bosquejada previamente en 4/4-. Posiblemente Wagner creyó que en la obertura de *Tannhäuser* se había aproximado en exceso al palpitante 9/8 típico de la ópera parisina, a pesar de que la había escrito en 3/4. Resulta significativo que, en dicha obertura, la reexposición de la "Marcha de los peregrinos" se realice en un amplio *alla breve*, y se evite, así, retomarla en 9/8.

El estilo italiano se puede observar muy claramente en Rossini, especialmente en sus óperas serias. En *Guillaume Tell* los cinco finales adoptan un pulso ternario y ofrecen algunos ejemplos de la *grandeur* que de esta manera se puede conseguir con facilidad en los grandes concertantes; y aquí no hay ningún atisbo de debilidad o de sentimentalismo (ejemplo 14).

Ejemplo 14

Rossini,
Guillaume Tell,
acto II

CORO (tutti)

Si par-mi nous il est des traîtres, Si par-mi nous il est des traîtres. Que le soleil, de son flambeau.

Resulta tentador suponer que en la ópera italiana todas las *pregbiere* están en compás ternario. Ciertamente, también es fácil percibir la inclinación irresistible que tienen Donizetti, y después Verdi, a fragmentar el pulso en tresillos o seisillos después de exponer por primera vez la melodía principal, especialmente en los grandes concertantes. El sexteto de *Lucia di Lammermoor* ofrece un ejemplo muy conocido de esto. Comienza en 3/4 con subdivisiones que claramente no son ternarias (ejemplo 15a), aunque gradualmente se van imponiendo los tresillos de corcheas (ejemplo 15b).

Ejemplo 15

a) Donizetti, Lucia di Lammermoor. Acto I, esc. 2

Chi mi fre - na in tal mo - men - to? Chitron - cò dell' i - re jil cor - so

EDGARDO
(da sé) *p*

ENRICO
Chi raf - fre - na il mio fu - ro - re, e la man - che al bran - do cor - se?

Larghetto

b) orquesta sola

42

p

leggiere

El aria de Violetta “*Ab! Fors’ è lui*”¹⁵ está realmente en 9/16, aunque la notación del compás no lo reconozca. El *finale* del acto II de *La Traviata* ilustra el arquetipo del gran concertante en 12/8 -aunque esté escrito en **C**-, al igual que el *dueto* final de *Rigoletto* y la agonizante Gilda. En Italia persistió más que en ninguna otra parte la anticuada notación que utilizaba los compases de 3/4 y **C**, en lugar de 9/8 y 12/8. Pero de este modo, quizás por casualidad, se favoreció la aparición de frases binarias en contextos con un pulso predominante ternario, puesto que, durante el siglo XIX, la notación que los compases compuestos hubieran requerido en tales ocasiones, a saber [2] ó [4], se adoptaba muy raramente.

15. [N. del T.] Acto I, escena 5 de *La Traviata*.



En la ópera francesa, Meyerbeer y Halévy muestran una y otra vez la misma tendencia. Si calculamos qué proporción de *Don Giovanni* está escrita en alguna clase de metro ternario, encontraremos que es aproximadamente un cuarto de la ópera; si lo hacemos con *Robert le diable* obtenemos cerca de la mitad, como en *Guillaume Tell*, *Lucia di Lammermoor* y *La Traviata*. Los grandes concertantes en 12/8 también constituyen un lugar común en la *Grand opéra* francesa. Berlioz compone un poderoso y martilleante 6/8 para Ascanio y para el concertante en *Benvenuto Cellini*, y más poderoso aún es el finale en 9/8 de *Roméo et Juliette*, que tiene todo el carácter de la *Grand opéra*. En el acto I de *Les Troyens*, el fragmento titulado “*Cbâtiment effroyable*” responde al prototipo clásico de un concertante: aunque comienza en 4/4, pronto sucumbe (o crece, según el punto de vista de cada cual) al compás de 12/8, cambio que en este caso aparece escrito en la partitura. No olvidemos tampoco que el quinteto de *Die Meistersinger* es un fluido y fluyente 6/8, en contraste con el 4/4 que predomina en toda la obra, del mismo modo que la tonalidad de sol bemol contrastaba con la de do.

La barcarola, el balanceo del vals, la nana en 6/8 –todas estas formas son tan características de la música del siglo XIX como los amplios movimientos en 9/8 ó 12/8–. Hacia finales de siglo la dependencia de los múltiplos de tres condicionaba la *lingua franca* de la época, especialmente en la música para piano, puesto que la libertad y la flexibilidad de la expresión habían sido un elemento esencial del pianismo romántico desde Chopin, y la creencia implícita de que los tresillos podían interpretarse con menos rigor que los dosillos (aunque carecía de toda justificación matemática) abría un campo de acción al rubato y a la interpretación personal que no era tan fácil de conseguir en el caso de las unidades de dos, cuatro u ocho.

Fauré y Scriabin proporcionan buenos ejemplos de esto. Las trece barcarolas de Fauré están compuestas, naturalmente, en compás ternario, como sucede también con la mayor parte de sus trece nocturnos, que también en esto siguen el modelo de Chopin. El 18/8 del *Séptimo Nocturno* es un interesante ejemplo de reunión de compases de 6/8 en grupos de tres. A pesar de ello, Fauré explota también el contraste con el compás de 2/4 (los *Impromptus* tercero, cuarto y quinto). La sensibilidad de Scriabin se encuentra ya demasiado lejos de las pulsaciones cuadradas: en su música temprana habla casi exclusivamente en unidades ternarias. La languidez y el exotismo de mucha música para piano de finales del siglo XIX pueden atribuirse a su subdivisión en tres, seis, nueve o doce.

De este modo, el siglo XIX se ganó la reputación de adolecer de una rítmica débil, incluso de carecer de ritmo, circunstancia que Bartók, Stravinsky y sus seguidores se sintieron obligados a remediar (a la vez que, en algunos casos, también restituían la centralidad

de la tonalidad de do mayor). Es curioso cómo los estudios históricos del ritmo han pasado por alto esta propensión del siglo XIX a las subdivisiones ternarias, y, sin embargo, han dirigido su atención a los intentos relativamente infrecuentes de subdividir las unidades en números primos más elevados, especialmente cinco o en algunos casos siete. El interés del siglo XX por estos ritmos más complejos, por los ritmos aditivos y seriales, y la voluntad de restaurar el rigor rítmico como antídoto frente al exceso de ritmos “débiles”, ha colocado a los ritmos binarios en una situación de privilegio todavía mayor que antes, y, en el caso de la música popular, ha erradicado casi por completo la subdivisión ternaria. La teoría del ritmo ha tomado en consideración muy pocas veces las dos posibilidades fundamentales de subdivisión del pulso -en dos o en tres-, y menos aún ha contemplado el desarrollo del estilo musical en estos términos. ¿En qué medida hay una causa psicológica real que justifique la creencia de que la subdivisión ternaria hace más flexible el ritmo, mientras que la binaria lo hace más riguroso? ¿No se deberían investigar, a este respecto, las analogías entre el siglo XIX y el siglo XIV, en el que también la ubicuidad de las divisiones ternarias otorgó a los múltiplos de tres la supremacía sobre los múltiplos de dos?

El estudioso de la música del siglo XIX puede considerar que los dos fenómenos que he explicado en sus rasgos más generales, a saber, la tendencia al uso de las tonalidades más remotas y la tendencia al uso de la subdivisión ternaria del compás y del tiempo, son independientes. No puedo ofrecer pruebas de que los compositores o los teóricos de la época los asociaran conscientemente. Por lo que se refiere al fenómeno rítmico, parece haber tenido lugar sin haber sido advertido. Quizás habría que tener en cuenta también otros fenómenos que ya han sido bien estudiados: la extensión de la armonía, por ejemplo, o el desarrollo del timbre orquestal, o el desarrollo del virtuosismo de los intérpretes, e incluso otros más. Es obvio que no hay una conexión simple o exclusiva entre las tonalidades y el ritmo. Pero tampoco puede ser una casualidad que el lenguaje musical se distanciara de la original asociación entre las tonalidades básicas y más familiares y los ritmos binarios (el estilo clásico alemán) y que se impusiera el gusto por las tonalidades remotas y por los ritmos ternarios, todo lo cual ocurrió en gran medida a la vez, en el mismo corpus musical y, a menudo, con un propósito expresivo común. Al fin y al cabo, resulta lógico que, durante la génesis del estilo romántico, en pleno proceso de desarrollo de una corriente artística, tuviera lugar un proceso paralelo de expansión de la tonalidad y del ritmo. Naturalmente, en cualquier momento resultaba perfectamente posible componer en una tonalidad remota y en el sencillo compás de $2/4$, o en la tonalidad de do mayor pero en $9/8$; y, sin embargo, durante aproximadamente un siglo, existió una configuración bien definida hacia la cual parecía gravitar naturalmente la música más expresiva del momento: la com-



posición en sol bemol mayor en compás de 9/8. Como todos los grandes ideales, éste permaneció obstinadamente inalcanzado. Ninguna de las piezas que he mencionado en este artículo tiene la armadura y el compás del título. ■

Traducción: **Juan Carlos Lores Gil**