

Historia de la música

Eduardo Rescigno

Director

1

Introducción a la música



IN OCTAVO
2024

Este libro se publica y ofrece gratuitamente a los suscriptores de *In Octavo*, con el único propósito de su puesta a disposición, en el mismo sentido en que lo haría una biblioteca pública. Esto no significa en modo alguno que su contenido haya sido librado al dominio público. Los propietarios de los derechos pertinentes están debidamente consignados. Cualquier uso alternativo, comercial o no, que se haga de esta versión digital o se derive de ella es absolutamente ilegal.

In Octavo

inoctavo.com.ar

Eduardo Rescigno
Director

Introducción a la música

Historia de la música
1



IN OCTAVO
2024

Noticia

La música es la manifestación más libre y genuina del espíritu humano, y una historia de la música es una historia del espíritu humano. La música no registra ideas ni creencias ni valores, sino que expresa, en todo caso, las emociones, los sentimientos y las pasiones que esas ideas, creencias y valores suscitan. No es posible una música realista ni una música idealista, no es posible una música de izquierda o de derecha, una música de élite y otra popular. La música es música, y las etiquetas sólo tienen propósito comercial. En su prehistoria, la música nace “realista”, cuando el hombre imita con la voz o con instrumentos rudimentarios los sonidos de la naturaleza. Pero pronto se independiza, levanta vuelo, se mantiene en el aire sostenida por el viento del espíritu y se mece al compás de sus movimientos, expresando la alegría y el dolor de vivir, proclamando la necesidad de amar y de orar, dando cauce al impulso de cantar y de bailar, estallando en la solemnidad de la pompa y el torbellino del combate. Dibuja así una parábola que nace en la desoladora orfandad del hombre primitivo, se eleva con su desarrollo espiritual, y desemboca en la igualmente desoladora orfandad del hombre contemporáneo, cuando parece quedar sin sustento, gritando su agonía en la estridencia de la electrónica, desprovista de esas emociones, sentimientos o pasiones que son su materia y razón de ser.

♦ Introducción a la música

La obra que aquí presentamos cuenta esa historia. Fue comisionada y publicada en Italia en la década de 1960 por la casa Fratelli Fabbri Editori, y traducida para el mundo de habla castellana por la Editorial Codex, de Buenos Aires. En ambos casos, se la presentó en fascículos, una novedad editorial de la época que permitía ofrecer grandes obras de divulgación o referencia en tiradas masivas comparables a las de una revista. El proyecto de los Fabbri fue realmente ambicioso: la redacción estuvo a cargo de un grupo de especialistas encabezado por el musicólogo Eduardo Rescigno; se hizo un acopio sin precedentes de documentación de época, artística y literaria, y el conjunto se presentó en una obra de una belleza gráfica revolucionaria, que no ha decaído con el tiempo. Como si eso fuera poco, se la acompañó de documentos sonoros, con grabaciones en buena parte originales, que ilustraban cada etapa, cada género, cada estilo y cada figura relevante de esa historia.

La publicación de Fabbri constaba de trece volúmenes, de los cuales Codex tradujo los diez primeros, que reunió en cinco tomos. Esta edición digital se propone recuperar el texto central de esa versión castellana, completar la traducción, y repartir el conjunto en unidades temáticas para facilitar la lectura en dispositivos electrónicos.

El editor

Prefacio

A LOS MÚSICOS les encanta “hacer música”, mucho más que “hablar de música”; creen en un lenguaje capaz de hablar directamente al corazón del hombre, sencillamente, como lo hace la vida misma, cada día, con su misterio, su dolor y su belleza. Por lo tanto, no deberíamos aquí hablar, sino más bien invitaros a “escuchar” lo que esta obra quiere ofrecer. Sin embargo, hay una cosa que tal vez convenga decir: “¿Conocemos verdaderamente y, al mismo tiempo, amamos la música? ¿Yo, que de la música y por la música vivo, y vosotros, que a veces me escucháis, sentados junto a mí en la penumbra de una sala?” Sólo de esto querría poder hablaros, porque hacer música significa, sí, vivirla, atenta e íntimamente, en uno mismo, cultivarla en los silencios de la propia alma, pero también, y diría sobre todo, hacerla vivir en los otros, suscitar en los demás la misma emoción y el mismo encanto que nos conmueve y nos encanta a nosotros.

♦ Introducción a la música

Sólo cuando entre yo y mi público se consigue esto siento que el “milagro” ha vuelto a repetirse: eso que un hombre para mí desconocido, que tal vez vivió varios siglos antes que yo, dejó un día consignado en el papel, por mi intermedio revive y está de nuevo presente en aquéllos que me escuchan. Pero para que esto pueda repetirse es necesario antes que nada conocerse. Es necesario apartar, si es que existen, prevenciones e incomprensiones; es necesario reencontrarse simplemente juntos, dejando hablar a la música en nosotros.

De ahí la validez de esta obra, que ofrece un medio extremadamente directo para conocer la música, toda la música. Una obra excepcional, hasta ahora sin precedentes, que se propone hablar a todos, con plena conciencia de la ambición de este empeño pero sin tecnicismos inútiles, con profundidad y agudeza de análisis y, además con un lenguaje claro e inmediato. Recreando el ambiente histórico y cultural en el que la música floreció para ofrecer un riquísimo panorama de las expresiones musicales de todas las épocas y de todos los países.

*Arturo Benedetti Michelangeli*¹

¹ Arturo Benedetti Michelangeli (1920-1995), el mayor pianista de Italia después de Ferruccio Busoni, y uno de los más grandes del siglo XX .

*La historia de la música comienza
cuando el hombre logra expresar,
con un número, el intervalo
existente entre dos sonidos.*

Introducción a la música

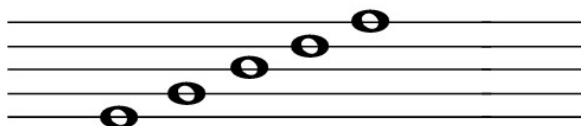
LAS NOTAS MUSICALES – EL RITMO – LA INTENSIDAD
EL TIMBRE – LA ESCALA MUSICAL – LA TONALIDAD
CONSONANCIA Y DISONANCIA – LA MELODÍA Y LOS
ACORDES

La música no se aprende en los libros sino escuchándola. Escuchándola con atención y con amor. Muchas melodías, que tal vez en una primera audición podrían parecernos extrañas o lejanas, escuchadas varias veces se vuelven familiares y próximas, tal como las otras que ya amamos. Dicho esto, ofrecemos sin embargo a quien desee aprestarse a la escucha con un conocimiento más profundo del fenómeno musical estas breves páginas que no pretenden ser un “curso” sino apenas una presentación sencilla de las nociones técnicas y teóricas fundamentales.

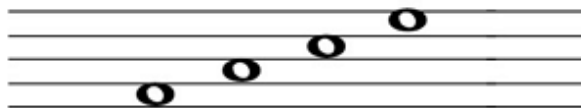
Las notas musicales

LOS SONIDOS se representan por medio de unos signos redondeados que reciben el nombre de *notas musicales*. Las notas son siete: *do re mi fa sol la si*.

Se las escribe sobre una pauta o *pentagrama*, constituido por cinco líneas paralelas que dejan entre sí cuatro espacios. Se llama *nota sobre la línea* la que aparece montada sobre cualquiera de ellas, y *nota en el espacio* la que se ubica entre dos líneas.

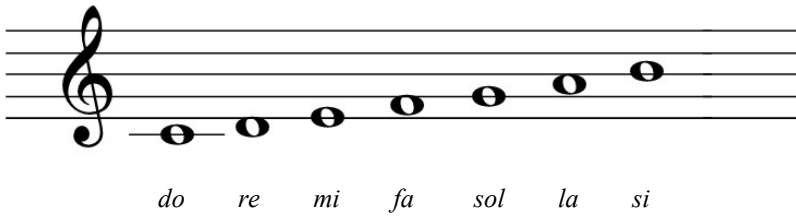


Notas sobre la línea

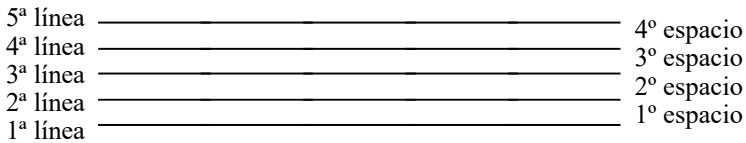


Notas en el espacio

He aquí las siete notas en clave de sol, con su posición en el pentagrama:

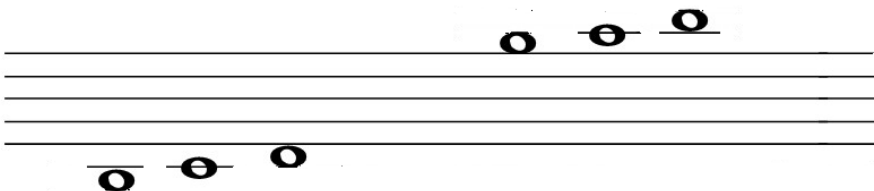


Tanto las líneas como los espacios se cuentan desde abajo hacia arriba.



Las notas son más agudas cuanto más alto se ubican en el pentagrama, y más graves en el sentido inverso.

Sobre el pentagrama sólo se pueden escribir once notas. Pero el discurso musical supera a menudo ese límite, y en esos casos las notas se escriben por encima o por debajo del pentagrama (según asciendan hacia lo agudo o desciendan hacia lo grave), con el agregado de pequeños trazos que representan idealmente otras tantas líneas adicionales.



Altura

La pauta musical y los signos con los que se escriben las notas nos proporcionan dos indicaciones fundamentales: la *altura* de la nota y su *duración*.

Los sonidos musicales son el resultado del movimiento ondulatorio impreso a la atmósfera por la vibración de un cuerpo sonoro (una cuerda, una membrana tensa, una columna de aire contenida en un tubo): el número de vibraciones determina la altura del sonido, vale decir que sea más o menos agudo o más o menos grave. Si tomamos una cuerda metálica tensa, cuanto más corta sea más frecuentes serán sus vibraciones, y por lo tanto más agudo su sonido; a la inversa, el sonido será más grave cuanto más larga sea la cuerda.

El oído humano puede distinguir sonidos cuyas vibraciones van de un mínimo de 16 vibraciones por segundo a un máximo de 16.000; los sonidos más graves (es decir, los que tienen menos de 16 vibraciones por segundo) se llaman *infrasonidos*; los más agudos (con más de 16.000 vibraciones por segundo) se llaman *ultrasonidos*. Los sonidos generalmente empleados en la música están comprendidos entre las 20 y las 8.000 vibraciones por segundo, que es la amplitud de un gran órgano de concierto.

Para representar gráficamente la altura de las notas en el pentagrama, se utilizan signos específicos que se colocan al comienzo del pentagrama y que

reciben el nombre de claves. El uso de las claves nació de la necesidad de disponer del mayor número posible de sonidos capaces de ser representados gráficamente en el ámbito de las únicas cinco líneas del pentagrama. En realidad, sería imposible representar con un único pentagrama las notas agudísimas del piccolo o las más graves del contrabajo sin recurrir a un número inverosímil de líneas adicionales.

En consecuencia el pentagrama, según sea la clave que se le coloque, abarca una zona determinada de todos los sonidos normalmente empleados en la música.

Hay tres tipos de claves:



Clave de do



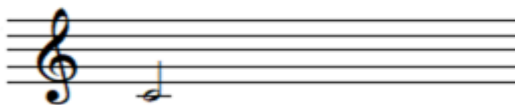
Clave de fa



Clave de sol

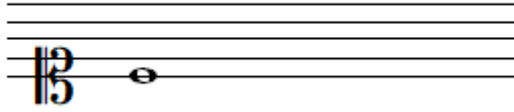
Cada una de ellas da el nombre a la nota escrita en la línea indicada por la clave, y a partir de ella se ordenan todas las demás, sea ascendiendo hacia lo agudo o descendiendo hacia lo grave.

Clave de *do*

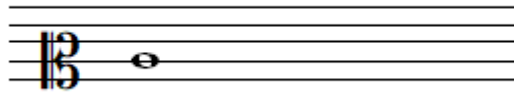


♦ Introducción a la música

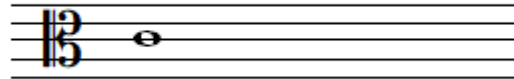
Cuatro son las claves de *do* (el *do* se refiere al que se encuentra en el centro del teclado del piano):



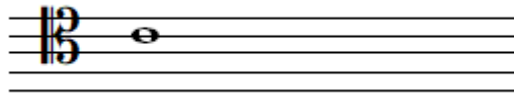
Soprano: do en 1ª línea



Mezzosoprano: do en 2ª línea

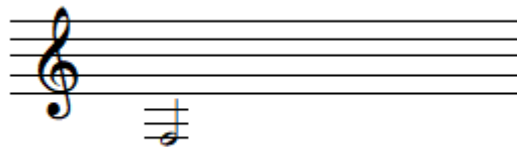


Contralto: do en 3ª línea



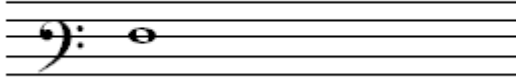
Tenor: do en 4ª línea

Clave de *fa*

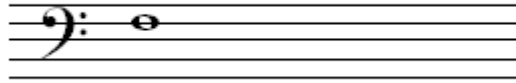


♦ Introducción a la música

Dos son las claves de *fa* (el *fa* se refiere al que se encuentra inmediatamente debajo del *do* central):

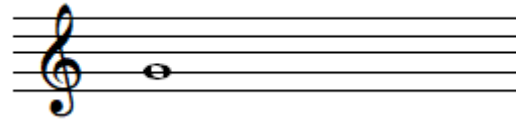


Barítono: fa en la 3ª línea



Bajo: fa en la 4ª línea

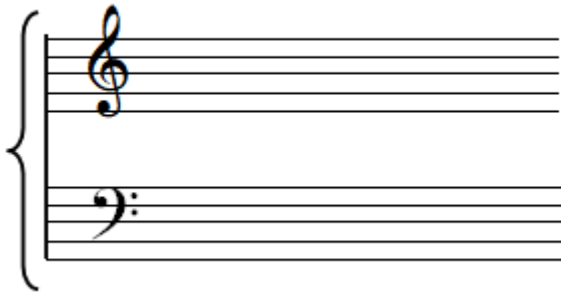
Clave de sol



Una sola es la clave de *sol*, antiguamente también conocida como *clave de violín* (el *sol* se refiere al que se encuentra inmediatamente por encima del *do* central).

El conjunto de estas siete claves recibe el nombre de *septiclavio*. El compositor puede elegir para su obra una de ellas, según sea la extensión del instrumento o de la voz para la que escribe. De todos modos, para simplificar la lectura, hoy se tiende al uso de sólo dos claves: la clave de *sol* y la clave de *fa* en cuarta (bajo).

La música para instrumentos de teclado (piano, órgano, clavicordio, etc.) se escribe sobre dos pentagramas: el superior —generalmente destinado a las notas que se ejecutan con la mano derecha— en clave de sol y el inferior —para las notas de la mano izquierda— en clave de bajo.



Pentagrama doble para instrumentos de teclado

En la música para órgano a menudo se agrega un tercer pentagrama para las notas que se ejecutan con la pedalera.

Duración

En nuestro sistema de escritura musical, cada nota puede tener siete valores de duración en el tiempo. Esos valores no se determinan de manera absoluta, sino en relación recíproca; dicho de otro modo, establecida una duración base de valor 1, que es la duración más larga, los valores sucesivos serán $1/2$, $1/4$, $1/8$, $1/16$, $1/32$ y $1/64$ de esa unidad.

La duración de esa unidad no es algo fijo: será más breve en una música de ritmo vivaz, más larga en otra de ritmo lento; el resto de los valores, natu-

♦ Introducción a la música

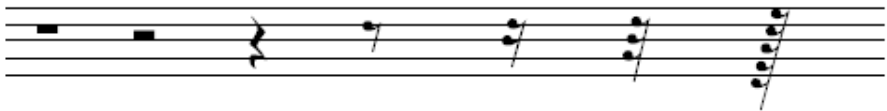
ralmente, quedarán establecidos en relación con ella. Si, por ejemplo, la unidad de tiempo es de 16 segundos, los valores sucesivos serán de 8 segundos, 4 segundos, 2 segundos, 1 segundo, 1/2 segundo, 1/4 de segundo.

Dado que a cada uno de estos valores de duración corresponde en la escritura un signo, cada nota puede ser escrita de siete maneras diferentes según sea su duración. Estas maneras se llaman *figuras*.



Una *redonda* es igual a dos *blancas*, cuatro *negras*, ocho *corcheas*, dieciséis *semicorcheas*, treinta y dos *fusas*, y sesenta y cuatro *semifusas*.

La pausa entre dos sonidos se denomina *silencio*. Los silencios tienen su propio signo gráfico, son siete al igual que las figuras, y se corresponden en duración exactamente con ellas.



Silencio de redonda, de blanca, de negra, etcetera.

El ritmo

DE LA DIFERENTE duración de las notas, o sea de la sucesión de sonidos más o menos largos, nace el *ritmo*.

Repasemos ahora, a través de algunos ejemplos gráficos, los principales tipos de ritmos musicales, esto es aquéllos de los que derivan todas las infinitas posibilidades rítmicas de las que dispone el compositor.

¿Cómo se mide el ritmo musical? Es simple. Imaginemos que estamos escuchando el tic-tac de un reloj. Idealmente, podríamos subdividir las pulsaciones en grupos de dos, o de tres, poniendo mentalmente el acento sobre la primera pulsación de cada grupo. Por ejemplo:

tic-tac		tic-tac		tic-tac		tic-tac		
ún-dos		ún-dos		ún-dos		ún-dos		etc.

Hemos obtenido así el *ritmo de dos tiempos* o *binario*, un ritmo compuesto de compases (los grupos comprendidos entre las barras divisorias reciben el nombre de *compases*) de dos pulsos cada uno. Si los grupos estuviesen constituidos por cuatro pulsos cada uno tendríamos un *ritmo de cuatro tiempos* o *cuaternario*, que por otra parte no es otra cosa que la suma de dos tiempos binarios.

tic-tac-tic-tac		tic-tac-tic-tac
ún-dos-trés-cuatro		ún-dos-trés-cuatro

La diferencia con el tiempo binario se advierte debido a que el segundo acento del compás, el que cae sobre el tercer pulso, resulta naturalmente más débil que el que cae sobre el primero.

Dividamos ahora los pulsos en grupos de tres:

tac-tic-tac	tic-tac-tic	tac-tic-tac	etc.
ún-dos-tres	ún-dos-tres	ún-dos-tres	

Éste es el ritmo fundamental *de tres tiempos* o *ternario*, del que pueden originarse otros ritmos ternarios progresivamente más complejos.

En la escritura musical, para establecer si los compases de un determinado pasaje deben ser binarios, cuaternarios, ternarios, etc., se agrega un indicador que recibe el nombre de *tiempo*.

Esa indicación se coloca al comienzo del pasaje, inmediatamente a continuación de la clave.

♦ Introducción a la música

Tiene la forma de una fracción cuyo numerador representa la cantidad de pulsos o movimientos de cada compás, mientras que el denominador indica el tipo de figura usada para cada movimiento (vale decir, su duración).

Por ejemplo:



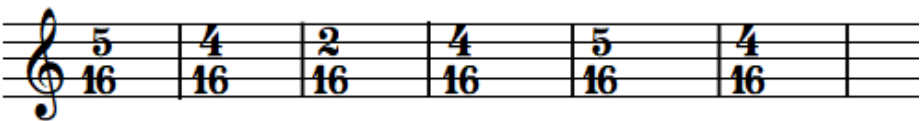
O bien:



Por poner un ejemplo, 3/4 significa un compás ternario de tres cuartos de un entero (o sea de tres negras, cada una de las cuales corresponde a un cuarto de una redonda).

Si el pasaje cambia de ritmo durante su transcurso, la indicación del nuevo tiempo se coloca al comienzo del compás donde se produce el cambio.

Por ejemplo:



(Tomado de Igor Stravinski: "La consagración de la Primavera")

Como ya se ha dicho, no todos los movimientos de un compás tienen el mismo carácter: algunos son acentuados y reciben el nombre de *tiempos fuertes*, otros no lo son, y se conocen como *tiempos débiles*. En un tiempo binario, el primer movimiento es fuerte, el segundo es débil; en el cuaternario, el primero es fuerte, el tercero es semifuerte, el segundo y el cuarto son débiles; en el ternario, el primero es fuerte, el segundo débil, y el tercero semifuerte (o débil en los ritmos veloces).

Combinaciones rítmicas

La sucesión regular de compases todos iguales da lugar a un ritmo simple y cadencioso. Esto es fácilmente comprensible, en tanto los acentos caen con regularidad a intervalos de tiempo siempre iguales entre sí. Con la evolución de las técnicas musicales, especialmente hacia la mitad del siglo XIX, se comenzó a sentir la necesidad de combinaciones rítmicas cada vez más nuevas, originales y complejas.

Una de ellas es la *superposición rítmica* o *polirritmia*, formada por el resonar contemporáneo de dos ritmos diversos. Por ejemplo:

ún-dos-tres		ún-dos-tres		ún-dos-tres		etc.
ún-dos		ún-dos		ún-dos		

Es claro que la combinación de los dos ritmos produce un efecto contrastante muy sugestivo. Se consiguen polirritmos todavía más complejos cuando

♦ Introducción a la música

los acentos básicos no coinciden como en el ejemplo precedente, sino que ocupan posiciones diversas. Por ejemplo:

ún-dos-tres		ún-dos		<i>etc</i>
ún-dos-tres-cuatro			úno	

Muchos grandes compositores de nuestro tiempo, como Ravel, Bártok y Stravinski, han hecho uso frecuente de la técnica polirrítmica.

Otro tipo interesante de combinación rítmica es el llamado *ritmo mixto*, que se obtiene alternando métricas diferentes entre sí.

Ya Chaicovski, en la sinfonía *Patética*, nos presenta una melodía en compases de cinco tiempos, cada uno de los cuales puede ser considerado como la unión de un compás de dos tiempos con uno de tres. Por ejemplo:

	ún-dos-tres-cuatro-cinco
<i>o sea</i>	ún-dos ún-dos-tres

Prokófiev, en el tercer movimiento de su *Sonata para piano N° 7*, ha empleado compases de siete tiempos, cada uno de los cuales puede ser considerado como la suma de un compás de cuatro tiempos con uno de tres.

	ún-2-3-4-cinco-6-7		ún-2-3-4 cinco-6-7
<i>o sea</i>	ún-2-3-4	ún-2-3	ún-2-3-4 ún-2-3

Pero el caso más excepcional, el que podríamos describir como el “caso límite” del ritmo mixto, se encuentra en *La consagración de la Primavera*, de Stravinski, en la que se suceden rápidamente compases siempre diferentes entre sí. Por ejemplo:

ún-2-3-4-5 | ún-2-3-4 | ún-dos | ún-2-3-4 | ún-2-3-4-5 | etc

En este caso, los acentos caen de un modo totalmente desprovisto de regularidad, y resulta por lo tanto sencillo imaginar el efecto violento y salvaje, pero pleno de fascinación, que puede causar esta música volcada a toda orquesta sobre el auditorio.

Movimiento

Un mismo ritmo puede ser más lento o más veloz, independientemente del número de pulsos que componen su métrica; lo que varía es la velocidad a la que se suceden los sonidos.

Esa velocidad variable recibe el nombre de *movimiento*, y es uno de los elementos expresivos más importantes de la música. ¿Qué sería de un can-can ejecutado lentamente, o de una marcha fúnebre interpretada a ritmo de can-can?

Todo el carácter íntimo de cualquier creación musical está vinculado al movimiento.

Acelrarlo o retardarlo implica modificar completamente el significado del pasaje.

Por esta razón el compositor establece el movimiento con el que debe interpretarse el pasaje (adagio, allegro, vivace, etc.); se trata más que nada de una sugerencia, y es responsabilidad del buen ejecutante saber encontrar el movimiento ideal, enriqueciendo la ejecución con esos matices en la escansión del ritmo —retardos, suspensiones, aceleraciones— que aproximan la música al discurso hablado y le confieren su andamio elástico y expresivo. Sólo cuando se quiere expresar vigor, cuadratura, decisión, la ejecución adopta una escansión del ritmo absolutamente crométrica.

Los movimientos se agrupan en tres clases:

- movimientos lentos: *Largo* - *Adagio* - *Grave* - *Lento* - *Larghetto*;
- movimientos moderados: *Moderato* - *Andante* - *Andantino* - *Sostenuto*;
- movimientos veloces: *Allegro* - *Presto* - *Vivace*.

Estos movimientos pueden, como se ha dicho, ser modificados según sea necesario durante la ejecución, y entonces se emplean los términos *rallentando* o *ritardando*, si se quiere indicar un grado de mayor lentitud; *stringendo*, *incalzando*, *più mosso*, para indicar un grado de velocidad mayor.

La intensidad

OTRA DE LAS características fundamentales del sonido está constituida por su *intensidad*, vale decir por la mayor o menor fuerza con que se lo produce. Musicalmente, la intensidad del sonido se emplea para conferir variedad de expresiones a la composición. Se trata de un recurso expresivo muy natural: nosotros mismos, incluso cuando hablamos, alzamos o bajamos la voz según el mayor o menor relieve que deseamos conferir a nuestras palabras. El mismo medio se utiliza en la música para darle mayor o menor penetración a un determinado momento de la composición.



Este recurso expresivo recibe el nombre de *dinámica de grados* y se lo determina por medio de indicaciones especiales colocadas en el punto de la frase musical que se desea acentuar o atenuar.

Las indicaciones más habituales se refieren al grado de la intensidad o a su variación o transición.

Indicadores de grado

pianísimissimo	<i>ppp</i>	muy muy suave
pianísimo	<i>pp</i>	muy suave
mezzopiano	<i>mp</i>	(la mitad de piano)
piano	<i>p</i>	suave
mezzoforte	<i>mf</i>	(la mitad de forte)
forte	<i>f</i>	fuerte
fortísimo	<i>ff</i>	muy fuerte
fortísimissimo	<i>fff</i>	muy muy fuerte

Indicadores de transición

sforzando	<i>sf</i>	súbitamente más fuerte
piano forte	<i>pf</i>	suave, luego fuerte
forte piano	<i>fp</i>	fuerte, luego suave
crescendo		en aumento
decrescendo		en disminución

Ejemplo



crescendo *mezzoforte* *decrescendo*

Fragmento del *Minué* K 5 de Wolfgang Amadeus Mozart

El timbre

DOS SONIDOS idénticos, de la misma altura y emitidos con la misma intensidad pero por dos instrumentos distintos, se distinguen nítidamente entre sí por la calidad particular del sonido, esto es por el *timbre*.

El sonido que producen los instrumentos musicales nunca es absolutamente puro, sino que al sonido base lo acompaña siempre un número más o menos alto de otros sonidos de intensidad mínima pero sin embargo perceptibles para nuestro oído. Son los llamados *sonidos armónicos*, que dan a cada sonido y también a la voz humana un timbre particular e inconfundible, combinándose de manera siempre diferente, según la calidad de la fuente sonora que produce el sonido. Por ejemplo: en el caso de una cuerda, el timbre del sonido generado por ella varía según el material con el que fue construida (metal o tripa).

La escala musical

HEMOS VISTO que la diversa altura de los sonidos es determinada por el número de vibraciones por segundo que produce cada uno. Cuanto mayor es este número, más aguda es la nota producida; cuanto menor, más grave es la nota. Ese número de vibraciones por segundo recibe el nombre de *frecuencia*.

Una serie de frecuencias diversas, que aumentan según una determinada relación matemática, constituye una serie de sonidos a la que se denomina *escala*, mientras que a cada uno de esos sonidos individuales se le da el nombre de *grados de la escala*.

Antes de analizar la escala que se encuentra en la base de la música europea, o de la que se inspira en ella, es necesario aclarar que esta escala no es la única existente, y que cada cultura musical ha elaborado sistemas musicales diversos y plenamente adecuado a las características técnicas y expresivas de su propia música. Por ejemplo, la escala de cinco notas (y no de siete, como la nuestra) es utilizada en

♦ Introducción a la música

toda el Asia septentrional y oriental, en el África meridional y en vastas zonas de las dos Américas.

Es necesario tener en cuenta también que el sistema de escalas sobre el que se basa la teoría musical europea ha sido elaborado por los teóricos a lo largo de mucho tiempo y sobre la base de la experiencia de los músicos, y no a la inversa; se trata en una palabra de reglas que se convirtieron en tales luego de consagradas por un uso de años e incluso siglos, y no preexistentes a la creación musical. En verdad, la característica fundamental de todas las reglas musicales es la de no poseer un valor absoluto, sino de evolucionar paulatinamente siguiendo y codificando el desenvolvimiento del lenguaje musical.

Nuestra escala musical se basa en el principio de que su última nota posee un número de vibraciones que duplica el de la primera. Esta relación 2:1 se conoce como *octava*, y nosotros la percibimos con extrema facilidad, por lo que nos parece casi que dos notas separadas por una octava sean la misma nota pero con diferente altura.

The image displays two musical staves illustrating the diatonic scale. The top staff is in bass clef and shows the notes: si, do, re, mi, fa, sol, si, do. Below the staff, the labels 'la 1' and 'la 2' are positioned under the first and seventh notes respectively. The bottom staff is in treble clef and shows the notes: re, mi, fa, sol, si, do, re, me, fa, sol. Below the staff, the labels 'la 3' and 'la 4' are positioned under the fifth and tenth notes respectively.

♦ Introducción a la música

La 1 = 110 vibraciones por segundo

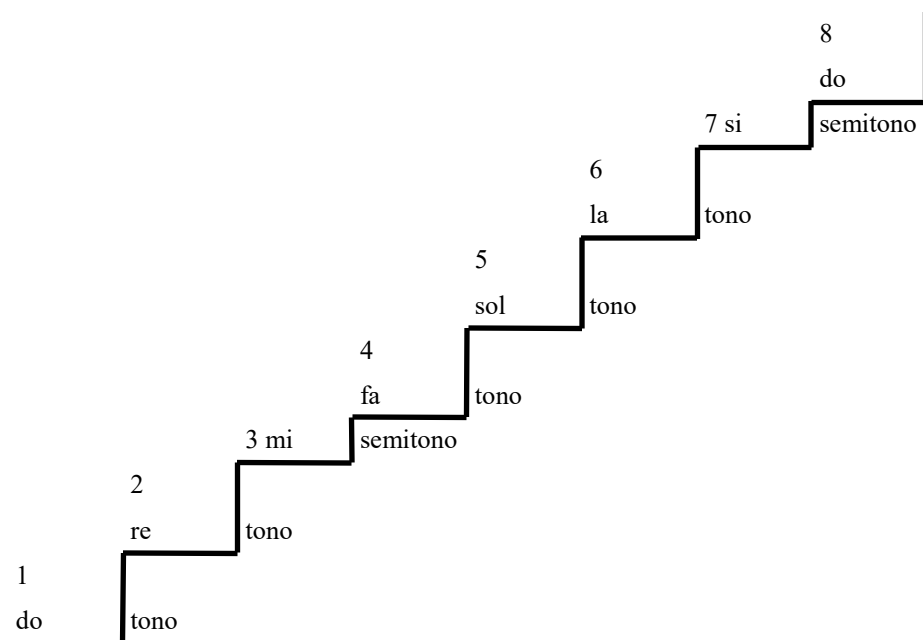
La 2 = 220 vibraciones por segundo

La 3 = 440 vibraciones por segundo

La 4 = 880 vibraciones por segundo

En el interior de la octava se encuentran siete sonidos, los siete grados de la escala, separados entre sí por *intervalos* de dos tipos fundamentales: *intervalo de semitono* (que es un duodécimo del intervalo de octava) e *intervalo de tono* (que es el doble del anterior).

Escala diatónica de do mayor



En la escala usada por nosotros, llamada *escala diatónica* —porque sus intervalos de tono o semitono están formados por notas de nombre diverso: *mi-fa*, *sol-la*—, los tonos y los semitonos se suceden

♦ Introducción a la música

en un orden determinado, siguiendo dos modalidades diversas.

La *escala de modo mayor* se presenta así: dos tonos, un semitono, tres tonos y un semitono.

do	re	mi	fa	sol	la	si	do
1	1	1/2	1	1	1	1	1/2

La escala de modo menor, en cambio, se presenta así: un tono, un semitono, dos tonos, un semitono, dos tonos.

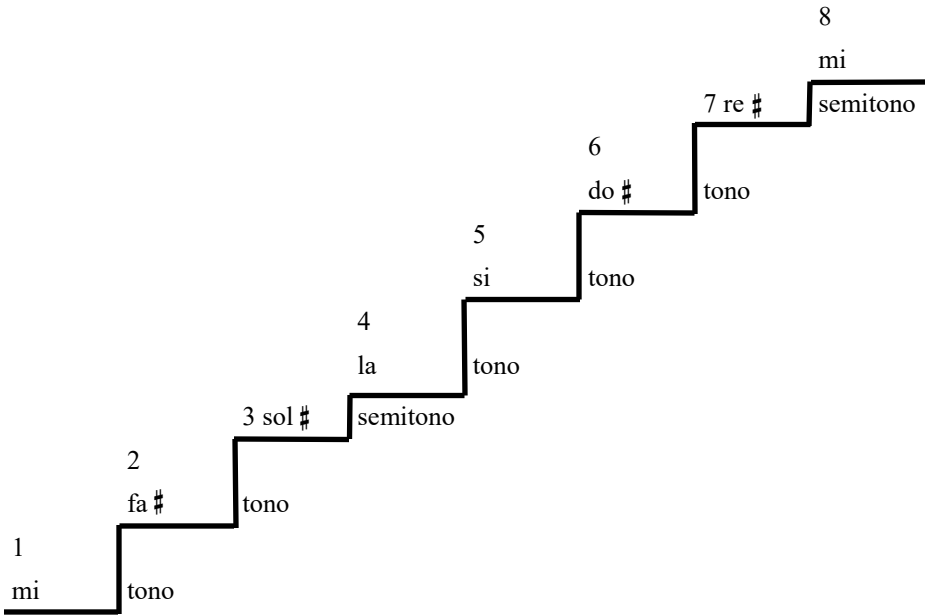
do	re	mi \flat	fa	sol	la \flat	si \flat	do
1	1/2	1	1	1/2	1	1	1

Una característica fundamental de la escala, mayor o menor, es la de ser transponible, esto es la de poder partir de cualquier nota musical manteniendo inalterada la sucesión de los tonos y los semitonos. Para lograrlo, es necesario recurrir al empleo de las *alteraciones*. También se las llama accidentes, y son éstas:

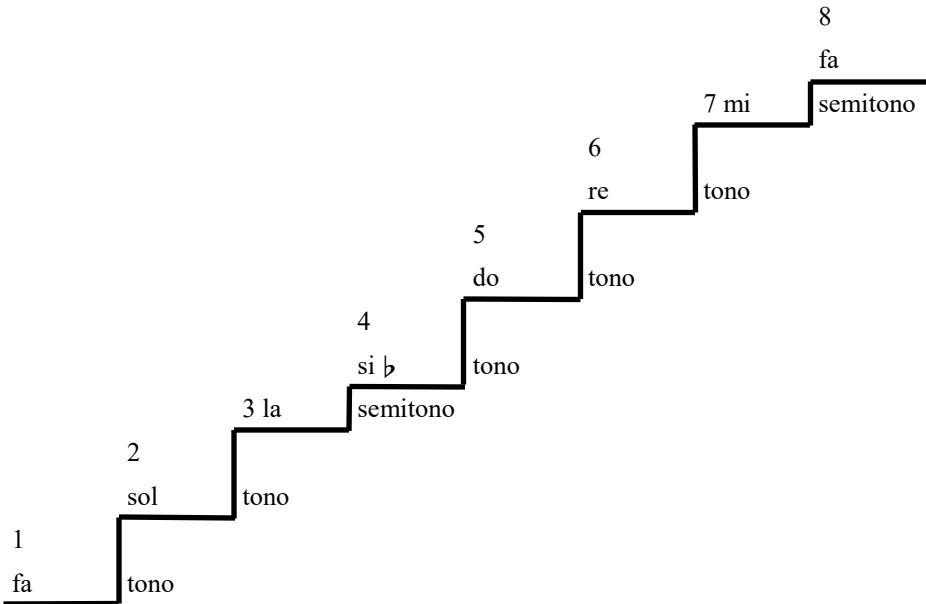
sostenido	#	aumenta la frecuencia de la nota en un semitono
bemol	\flat	reduce la frecuencia de la nota en un semitono
becuadro	\natural	devuelve la nota a su frecuencia natural

Por ejemplo, la escala de do mayor es la siguiente: *do, re, mi, fa, sol, la, si*; la escala de mi menor es: *mi, fa sostenido, sol, la, si, do, re*; la escala de la mayor es en cambio: *fa, sol, la, si bemol, do, re, mi*.

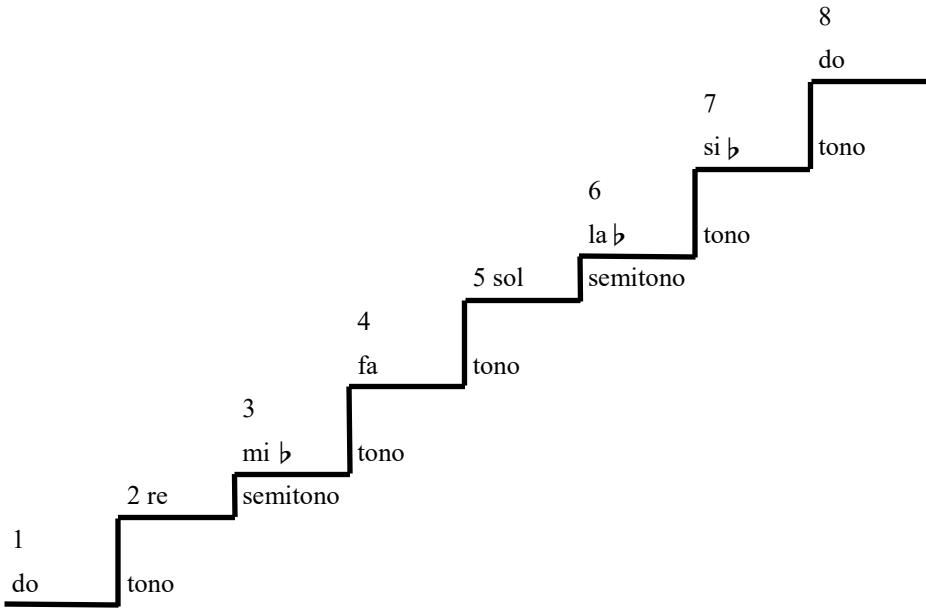
Escala diatónica de mi mayor



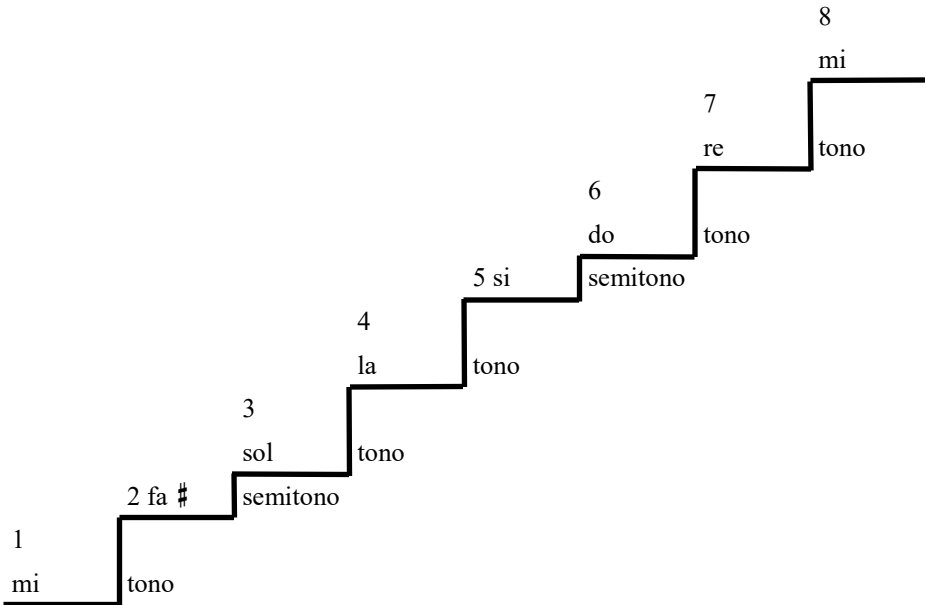
Escala diatónica de fa mayor



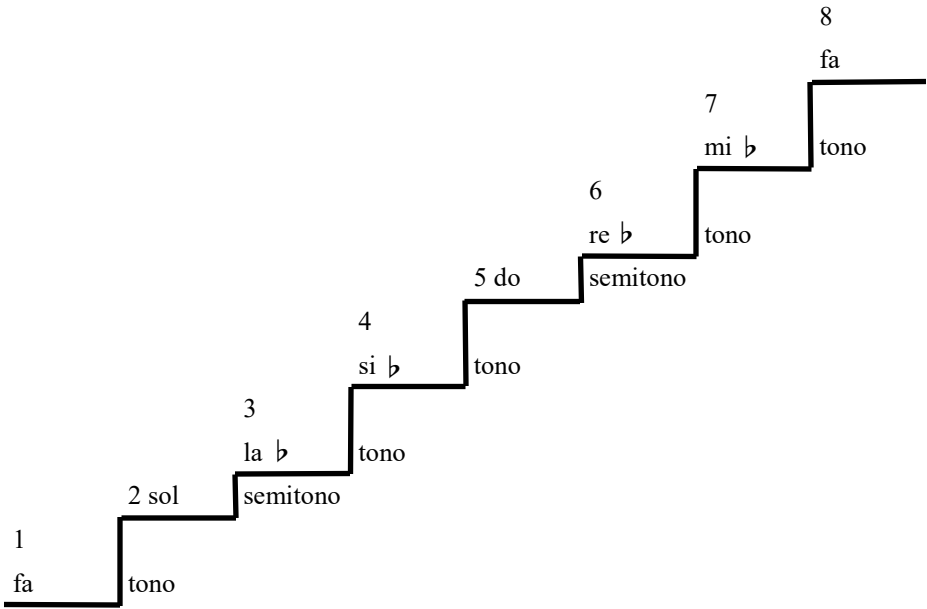
Escala diatónica de do menor



Escala diatónica de mi menor



Escala diatónica de fa menor



Como puede verse, el intervalo de semitonos en las escalas mayores se ubica siempre entre el tercero y el cuarto grado (*mi-fa* en do mayor; *sol sostenido-la* en mi mayor, *la-si bemol* en fa mayor) y entre el séptimo y el octavo (*si-do*, *re sostenido-mi*, *mi-fa*); en las escalas menores, en cambio, el semitono se ubica siempre entre el segundo y el tercer grado (*re-mi bemol* en do menor, *fa sostenido-sol* en mi menor, *sol-la bemol* en fa menor), y entre el quinto y el sexto (*sol-la bemol* en do menor, *si-do* en mi menor, *do-re bemol* en fa menor).

Teniendo en cuenta que cada nota tiene su sostenido y su bemol, una octava (por ejemplo do-do I^o) acabaría comprendiendo, además de los siete grados

♦ Introducción a la música

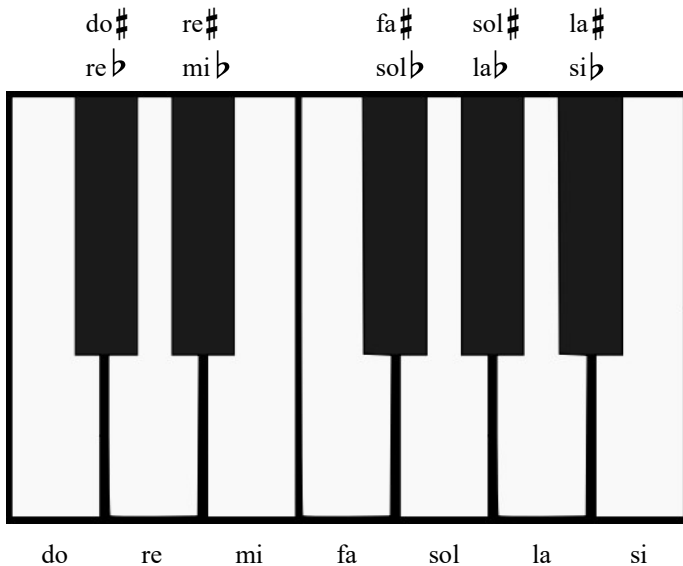
de la escala, también otras notas, más precisamente, en sentido ascendente:

DO - do sostenido - RE - re sostenido - MI- mi sostenido -
FA - fa sostenido - SOL - sol sostenido - LA - la sostenido -
SI - si sostenido.

Y en sentido descendente:

DO - do bemol - SI - si bemol - LA - la bemol - SOL - sol
bemol - FA - fa bemol - MI - mi bemol - RE - re bemol.

En teoría, existirían así 21 sonidos distintos (7 sonidos naturales, 7 bemoles, 7 sostenidos). En la práctica, desde el momento en que el sistema de la tonalidad comenzó a afirmarse (esto es, hacia fines del siglo XIV), se buscó reducir el número de las notas para simplificar de ese modo su ejecución. Hacia fines del siglo XVII Andreas Werkmeister propuso considerar idénticas entre sí las notas con sostenido y las que le siguen inmediatamente con bemol.



♦ Introducción a la música

Este sistema —que ya venía practicándose más o menos conscientemente desde hacía tiempo, sobre todo en Francia— recibió el nombre de *temperamento de la escala*, y fue rápidamente adoptado gracias sobre todo a la difusión que le brindó Johann Sebastian Bach con la publicación de su colección de preludios y fugas *El clave bien temperado*.

Nacía así la *escala cromática*, constituida por semitonos formados por dos notas de igual nombre (por ejemplo: do - do sostenido; re - re bemol), que en conjunto dan lugar a una serie de doce intervalos de semitono. Estos son, en sentido ascendente:

DO - do sostenido - RE - re sostenido - MI - FA - fa sostenido - SOL - sol sostenido - LA - la sostenido - SI

Y en sentido descendente:

DO - SI - si bemol - LA - la bemol - SOL - sol bemol - FA - MI - mi bemol - RE - re bemol

En los últimos decenios, los compositores ha procurado que la música sea cada vez más independiente del centro tonal, ampliando el discurso musical a la totalidad de los doce sonidos de la escala cromática. De hecho, al nuevo sistema se le ha dado el nombre de *dodecafonía*, por oposición a la *heptafonía*, esto es la escala diatónica de siete notas.

La tonalidad

SE PUEDE componer una pieza musical preferentemente con las notas de una escala, y no de cualquier otra, y de ese modo toma el nombre, o mejor dicho la *tonalidad* de la escala empleada para componerla: en do mayor, en re menor, etcétera.

Así es que cuando decimos *Sonata en do mayor*, *Fuga en re menor*, lo que queremos dar a entender es que el tema principal de la pieza se ha compuesto usando la escala de do mayor en un caso, y de re menor en el otro.

De hecho, el primer grado de una escala, llamado *tónica*, representa el “centro tonal” de la escala misma, en torno del cual toda la melodía escrita en esa tonalidad tiende a centrarse. Por ejemplo, una vez establecida la tonalidad de do mayor, la melodía, aunque en su desarrollo se vuelque a otras tonalidades, es decir a otras escalas, tenderá siempre a volver a la tonalidad de do mayor.

Consonancia y disonancia

DOS SONIDOS sucesivos forman un *intervalo*; un intervalo que suena al mismo tiempo constituye un *acorde*, que puede ser de dos o más sonidos. El acorde se llama *consonante* cuando produce una sensación agradable al oído, *disonante* cuando esa sensación de agrado no lo es tanto.

El mejor acorde, el más consonante, es el que resulta de dos sonidos al unísono, es decir de dos notas iguales que tienen el mismo número de vibraciones (por ejemplo 420 y 420). Le sigue luego el acorde de dos sonidos entre los cuales ocurre un intervalo de octava (esto es, como hemos visto, tal que uno deriva de un número de vibraciones que duplica al del otro, por ejemplo 420 y 210).

En general, puede decirse, como ya se entendió desde los tiempos de Pitágoras, que hay consonancia, o sea que dos notas suenan bien, cuando entre sus respectivas frecuencias existe una relación sim-

ple, expresada en fracciones de cifras pequeñas. Cuanto más pequeñas son esas cifras, más consonante es el acorde.

Esta tabla nos dará una idea clara:

Intervalo	Relación numérica de las frecuencias	Cifra mayor de la relación
Unísono (ej. do-do)	1/1	1
Octava (ej. do-do I)	2/1	2
Quinta (ej. do-sol)	3/2	3
Cuarta (ej. do-la)	4/3	4
Tercera mayor (ej. do-mi)	5/4	5
Sexta mayor (ej. do-la)	5/3	5
Tercera menor (ej. do-mi \flat)	6/5	6
Sexta menor (ej. do-si \flat)	8/5	8
Segunda (ej. do-re)	9/8	9
Séptima (es. do-si \flat)	9/5	9

El intervalo, vale decir la distancia entre dos notas, se mide contando las notas que las separan.

De la tabla resulta por lo tanto que cuanto más crecen las cifras mayores de las fracciones, más aumenta la disonancia entre las notas del intervalo. La consonancia suena placentera al oído y produce una sensación de quietud y serenidad; la disonancia en cambio, aunque no sea desagradable, da lugar a

♦ Introducción a la música

un choque de sonidos, como si entre ellos se crease una tensión que sólo la aparición de una consonancia puede aplacar.

No obstante, el concepto de consonancia y disonancia resulta sin embargo relativo, y tiene valor sólo cuando se lo aplica a determinada cultura musical. Algunos pueblos encuentran placenteramente consonante lo que a otros repugna por su desagradable disonancia. En algunas islas del Pacífico está muy difundido un canto a dos voces con intervalo de segunda, intervalo que para nosotros se ubica entre los más disonantes.

La melodía y los acordes

UNA SERIE de notas que se suceden naturalmente, con un sentido lógico y armonioso como las palabras de un discurso, constituyen una *melodía* o “frase musical”. No se necesitan muchas notas para componer una bella melodía. A veces basta con muy pocas. Por ejemplo: todos conocen el *Silencio militar*. Es una bella frase melódica, simple y sugerente; y sin embargo está constituida por apenas tres notas: sol-do-mi, que se alternan y se repiten con un ritmo particular.

Dado que es posible armar un acorde sobre una escala mayor o menor, podemos contar con acordes mayores o menores. Como ocurre con la melodía, la atmósfera creada por un acorde mayor es totalmente distinta de la creada por un acorde menor,

Hemos visto que se puede construir un tema musical sobre cualquier escala, vale decir sobre cualquier *tonalidad*. En una pieza musical, el composi-

♦ Introducción a la música

tor varía a menudo esa tonalidad. Así, por dar un ejemplo, en el primer tiempo de una *Sonata*, el segundo tema siempre aparece expuesto en una tonalidad distinta de la del primero.

El compositor emplea gradualmente las diversas tonalidades del mismo modo que el director de teatro aumenta o atenúa la iluminación de una escena para destacar un estado de ánimo o bien el ingreso de un nuevo personaje.

El pasaje armónico de una tonalidad a otra se llama *modulación*, y en la armonía clásica nunca es brusco, sino que aparece preparado por acordes intermedios que acondicionan el oído para la nueva tonalidad. O bien la modulación puede incluso presentarse de improviso, y el oyente percibirá el salto casi como un brusco cambio de escena.

Armonía y contrapunto

EL ESTUDIO de los acordes y de su concatenación se llama *armonía*, mientras que el *contrapunto* estudia las diversas combinaciones posibles entre dos o más líneas melódicas simultáneas.

La armonía se encuentra por lo tanto atenta a la contemporaneidad de los sonidos en un sentido vertical, mientras que el contrapunto se ocupa del andamiento horizontal de la composición.

En la historia musical europea se puede trazar con cierto grado de aproximación una línea de desarrollo de estas técnicas según el predominio de los diversos estilos musicales: hasta el siglo X domina el canto gregoriano, es decir una música *monofónica*, constituida por una única línea melódica, y por lo tanto anterior a los conceptos de armonía y contrapunto; a partir del siglo X comienza a desarrollarse el estilo *polifónico*, en el cual la superposición de varias líneas melódicas, llamadas *voces*, se estu-

♦ Introducción a la música

dia en un sentido horizontal, vale decir contrapuntístico. Pero nunca deja de prevalecer un sentido armónico, vertical, y entre los siglos XVII y XIX la armonía reina soberana; desde el inicio del siglo XX, sin embargo, el gusto musical se orienta nuevamente hacia un estilo contrapuntístico.

Historia de la Música

dirigida por

Eduardo Rescigno

Título original

Storia della Musica

Edición original

© Fratelli Fabbri Editore, Milán, 1964

Edición en castellano

© Editorial Codex, Buenos Aires, 1965

© In Octavo, 2024

Revisión, adaptación y edición digital

© In Octavo, 2024