

EL RITMO Y LA METRICA MUSICAL

No es la primera vez que tengo el placer y el honor de colaborar en las manifestaciones culturales de la Universidad del Litoral. Siempre recordaré que a poco de mi llegada a la Argentina, fui invitado a pronunciar una conferencia en esta alta casa de estudios. Acompañado por dos eminentes hombres de ciencia, los ingenieros Cortés Plá y José Babini, ante una concurrencia distinguida que presidía el Rector Josué Gollan, hablé sobre "Naturaleza de la Música y la creación musical", conferencia que luego fue publicada por esa Universidad del Litoral. A unos lustros de distancia reanudo la plática que iniciara entonces con un tema de carácter general para seguir-la hoy en las páginas de esta importante revista, con este otro trabajo, algo más concreto y especializado: El ritmo y la métrica musical.

Cuando el oído humano se encuentra ante una serie isócrona de sensaciones (percusiones, sonidos, etc.) el oído, por mandato intuitivo, involuntario e irrefrenable, los distribuye, imaginariamente, en grupos regulares de igual número de percepciones. Así se origina el ritmo básico, simple.

Pero, para que ello acontezca, es necesario que esta sucesión regular de percepciones no sea ni demasiado rápida, ni demasiado lenta. Es decir que la duración o magnitud del intervalo entre la percusión o iniciación de una percepción y la siguiente no sea ni demasiado pequeña ni demasiado grande. Ahora bien. ¿Cuál sería la medida de esta magnitud? De una manera aproximada, pues no puede fijarse un valor absoluto, iría, desde un mínimo no menor de un octavo o noveno de segundo, hasta un máximo no mayor de dos segundos. Magnitudes inferiores no dan espacio al oído para captarlas y ordenarlas; y las superiores, al contrario, hacen que el oído no pueda establecer relación de dependencia entre ellas.

Esta operación que inconscientemente —o consciente—

realiza el oído al distribuir en grupos regulares una serie isócrona de percepciones, es debida al deseo y aun a la necesidad que tiene el espíritu humano, de orden, de medida, de clasificación, ante los objetos y fenómenos que se le presentan en el mundo natural. Primero busca desentrañar el elemento simple. Luego, con este elemento puro, construye y levanta los edificios de su mundo espiritual. Ya en otras ocasiones he presentado como ejemplo de ello lo que ocurre con la Geometría en la ciencia, y la Música en el arte. El hombre, de los cuerpos amorfos extrae el elemento primero, simple y puro: la recta; con éste eleva una ideal construcción: la Geometría. De la misma manera, del ruido bruto natural extrae el limpio y claro sonido; y con éste imagina y arma la organización maravillosa y mágica de la Música.

De esta música, uno de los pilares fundamentales es el ritmo. Y el origen del ritmo musical lo encontramos en la serie isócrona de percusiones. Ya el hecho de que tratemos de una serie isócrona responderá a la necesidad de orden que exige el espíritu para sus creaciones; sobre un conjunto de percusiones desordenadas e irregulares no se podría deducir el concepto de ritmo. Y siguiendo esta misma ley de ordenamiento, distribuímos —como ya hemos dicho antes— esta serie isócrona, de percusiones en grupos regulares. Pero aun, sobre la cantidad de elementos que forman cada uno de estos grupos regulares e iguales, actúa y manda uno de los aspectos de esta ley propia y característica de la creación espiritual humana: el de la simplicidad. Por eso no acepta, en la constitución de cada grupo, regular e igual, más que un número de dos, o de tres unidades, únicamente; es decir, el orden binario o ternario, que responde, también, a los conceptos básicos de par e impar.

De manera que escojemos, primero, una serie isócrona de percepciones cuya magnitud esté dentro del ámbito establecido; la distribuimos en grupos de dos o de tres unidades cada uno, grupos que se irán repitiendo uniformemente mientras dure la serie, debido a la atención, consciente o inconsciente, que le prestemos. Y si hemos comenzado imaginando el grupo binario, por una especie de fuerza inercial —cual la giroscópi-

ca física— continuaremos en él; y si hubiésemos comenzado con el ternario, en él seguiríamos. Pero, como hemos dicho, el oído no comprende ni acepta agrupaciones formadas a base de números primos superiores al 3, como lo serían, por ejemplo, grupos de 5, de 7, o de 11.

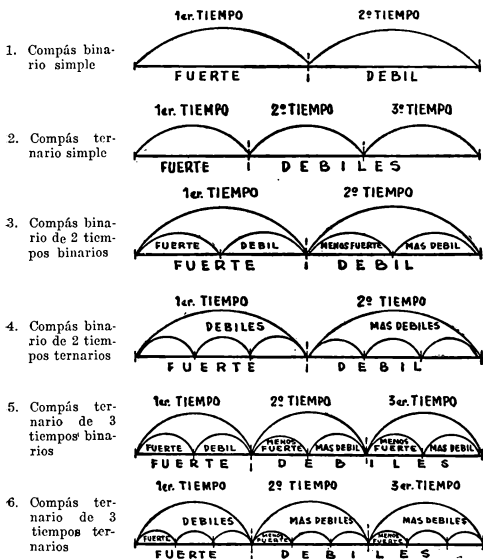
Para realizar la distribución en grupos, el oído atribuye a la primera unidad de cada grupo un acento imaginario. Este acento imaginario es la base del ritmo musical.

Y si sobre esta especie de retículo apoyamos y distribuimos los sonidos musicales tendremos ya un principio y base para el desenvolvimiento y desarrollo de la música. Pues no habría continuación si usáramos sólo percusiones de ruido bruto. El espíritu necesita elaborar sus elucubraciones sobre elementos simples y limpios. Necesita, en este caso, la vibración pura y regular del sonido. Sobre ruidos no levantaría ni sistema, ni arte. Y ya en este estado, el retículo no habrá de continuar existiendo formado por percusiones reales, sino por el símbolo ideal de los lugares que ellas ocupan y por su distribución y proporciones, como en una trama irreal. Y en este caso los grupos ideales de esta trama forman lo que en la teoría musical se llaman compases. Habrá, por lo tanto, sólo dos tipos de compases básicos: los de tipo binario y los de tipo ternario.

Ahora bien: según sea la magnitud del grupo básico, y por lo tanto la velocidad conque se sucedan estos grupos dentro del ámbito, que antes hemos fijado, de unos dos segundos, cada uno de estos grupos básicos puede ser tomado como un elemento de unidad, y entonces agruparse con otros grupos iguales, constituyendo una unidad superior, también, únicamente binaria o ternaria. Y así aparecerán las cuatro combinaciones posibles: compases binarios de grupos binarios, compases binarios de grupos ternarios; y compases ternarios de grupos binarios, y compases ternarios de grupos ternarios. En consecuencia habrá dos compases simples: el de dos unidades, y el de tres unidades. Y cuatro compuestos: el de dos grupos de dos unidades cada uno; el de dos grupos de tres unidades; el de tres grupos de dos unidades cada uno, y el de tres gru-

pos de tres unidades cada uno. Las unidades básicas de cada compás se llaman “tiempos” del compás. Serán: primero y segundo en el compás binario; y primero, segundo y tercero en el compás ternario. El tiempo primero de cada compás es el que está marcado con un acento, y se llama tiempo “fuerte”. Los otros se llaman tiempos “débiles”.

He aquí un gráfico de estos seis tipos de compases



Como hemos dicho, no caben otros compases. Hemos de tener en cuenta que el compás es una entidad unitaria que el

sentido rítmico, natural y espontáneo del hombre, concibe constituido solamente por grupos:

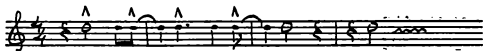
- a) de dos elementos, los cuales pueden estar, o todos divididos en dos, o todos divididos en tres o,
- b) de tres elementos, los cuales pueden estar, también, o todos divididos en dos o todos divididos en tres.

El valor de duración relativa de los sonidos musicales se establece con referencia a un valor unidad que antiguamente se llamaba “semibreve” y que hoy, obedeciendo a un concepto más vulgar —el de la forma de su figura en lugar de su duración en el tiempo, que es el elemento particular de la música— se llama “redonda”. Los valores antiguos de mayor duración que la semibreve eran la “breve”, la “lunga” y la “máxima”; los de menor duración eran la “mínima”, la “semimínima” —contraído en “semínima”— la “corchea”, “semicorchea”, “fusa” y “semifusa”. Hoy sólo se usa, como de mayor valor que la redonda, la “cuadrada”. Y de menor valor, la “blanca” y la “negra”, —vulgarísimos nombres que sustituyen a los antiguos de mínima y semínima—, más los mismos de antes: corchea, semicorchea, fusa y semifusa. Cada uno de estos valores es igual a la mitad del anterior, y al doble del siguiente.

Si bien es verdad que los compases se forman por la agrupación, regular y repetida, de valores iguales, el hecho de que lo que distinga y conforme estos grupos sea la sucesión de tiempos fuertes y débiles, es causa de que el espíritu atienda más a esta condición de orden superior, que es la alternancia de los ictus, que no a la simple igualdad de valores de duración. En consecuencia cabe, y así ocurre a menudo, que unos tiempos tengan una duración absoluta mayor o menor, en cierto grado, que otros. De manera que ha de definirse el compás, no como la división en partes iguales del tiempo, sino como la sucesión regular de tiempos fuertes y débiles. Son muestras de esta alteración del valor de las partes de un compás

los “retardandos”, los “acelerandos”, los “*tenuto*”, los “calderones”, el “*rubato*” etc. pero su actuación no destruirá la unidad orgánica del compás mismo.

Esta organización ideal del compás subsiste a través de la creación musical. Tanto es así que está implícito aun cuando no esté presente en la realidad sonora. En el desenvolverse de la obra musical el tiempo fuerte —que no es fuerte sino ictus— manda aún estando oculto detrás de sonidos largos, o supuesto durante momentos de silencio. Y no lo dominará o anulará otro tipo de acento musical expresivo, como los que en el esquema siguiente exponemos:



Como se ve, aunque el tiempo fuerte determina bien este compás de $\frac{4}{4}$ no percute en ningún momento, sin que, a pesar de ello, tengan poder para desnaturalizarlo los acentos melódicos (marcados por \wedge) que se presentan, precisamente, en tiempos débiles del compás.

Los valores melódicos pueden subdividir los tiempos de los compases en grupos que siempre, de acuerdo al orden espiritual que rige su agrupación, serán de tipo binario o ternario. Pero, si son demasiado rápidos, el oído no podrá darse cuenta de su número, ni, por lo tanto, coordinarlos. Y en este caso podrá ser de 5, de 7, o más valores. En cambio, si estos valores melódicos son demasiado amplios, el oído pierde el sentido de relación entre ellos y no sabrá establecer la unidad compás. En el caso de compases de corta duración pueden, como dijimos, agruparse en compases de tipo superior. Esto es lo que ocurre en el “*Scherzo*” de la 9ª sinfonía de Beethoven. Los compases de $\frac{3}{4}$ son tan rápidos que el mismo Beethoven pone en la partitura la indicación de “ritmo di 3 batute”, una vez, y “ritmo di 4 batute”, otra. En realidad, pues, sería como si cada tres de estos compases constituyeran uno superior de $\frac{9}{4}$ en el primer caso; y cada cuatro, uno de $\frac{12}{4}$ en el segundo.

Pero ¿por qué Beethoven no lo escribió en esta forma? Porque Beethoven quería que cada compás de $\frac{3}{4}$ tuviera el mismo acento fuerte, y si los agrupara en compases superiores, el primer compás de cada grupo tendría acento fuerte y los otros lo tendrían más débil con relación a él. Pero no dejaba de sentir que había que percibirse un ictus ideal en cada primero de la serie de 3, o de 4.

Cuando los compases tienen ya una cierta medida, ésta, por su magnitud, no permite que sean agrupados formando compases superiores, porque el oído pierde el sentido de conexión entre ellos. Pero adquiere otro, que es el del fraseo. Y entonces los une en agrupaciones de carácter expresivo, períodos y frases, que, en este caso, son siempre únicamente de tipo binario, es decir, de dos o de cuatro compases. Pero entonces su discusión ya pertenece más al campo de la estética que al de la simple métrica musical.

Si fue el instintivo espíritu de regularidad, ante una serie isócrona de percusiones, el origen primero de los compases, la aplicación del razonamiento y el sentido de generalización llevó a imaginar compases de mayor acumulación de grupos básicos o de mayor subdivisión de sus tiempos. Y, por otra parte, el sentido de equilibrio ha hecho que la agrupación de dos compases de dos tiempos —el tipo 3 del gráfico anterior— especialmente cuando estos no son de larga duración, tomara una verdadera personalidad y se le considerara como un compás entero de cuatro tiempos formado por cuatro negras, que, por lo tanto, en conjunto suman el valor de la unidad, la redonda. Y por esto, y por presentar un valor más ponderado, en cuanto a medida y duración, se le ha considerado, en cierta manera, como el compás normal y modelo.

No siempre la serie regular de los compases se sucede de una manera seguida y constante. En algún momento puede ser rota por la intromisión de un compás distinto. Será solamente una irregularidad esporádica, pasajera. Pero puede ser también regular y continua. Sin embargo, en ningún caso la yuxtaposición regular de compases distintos puede autorizar a

considerarlos como formando un compás superior. Esto es lo que ocurre en los llamados compases de "amalgama" según los textos de teoría de la música, tales como los de 5, y de 7, y aun de 11. Y cabe, además, el que en medio de una serie regular de compases se presente el valor de un tiempo único, sea por una sola vez, o sea de una manera constante y regular.

Pondremos un ejemplo:



En esta serie rítmica, los tiempos fuertes, marcados por la A, intensificados, además, por la simple idea melódica, poseen un acento de igual valor. Por eso, pues, el compás de $\frac{1}{4}$ es un verdadero compás, puesto que es un acento fuerte (principio de compás) seguido de otro tiempo fuerte que, es también principio de otro compás. Y no cabría, de manera alguna, incorporar este compás de $\frac{1}{4}$ al compás anterior, o al siguiente, de modo que formaran un solo compás de 4 tiempos, así:



o así:



porque en esta disposición (II) y (III), los tiempos fuertes y débiles no corresponden a los del original (I). De los siete acentos fuertes (marcados por A) de (I), cinco se mantienen en los mismos tiempos de (II) y (III), pero los otros dos pasan a ser débiles, (marcados por b). En cambio, toman un acento medio fuerte (marcado con a) tiempos que en el original son débiles.

Ni aun en la forma siguiente la disposición sería correcta



por cuanto los tiempos marcados con a, en vez de tener el acento fuerte como en el original, son, solamente, medio fuertes.

Así pues, al variar la disposición métrica, y por consiguiente su acentuación rítmica, se desvirtúa el sentido melódico original, pues éste depende, tanto o más de la distribución rítmica sobre los sonidos de la melodía, que de estos mismos sonidos en sí, hasta un punto tal, que una melodía puede ser más reconocible percutiendo sólo su ritmo sin que canten sus sonidos, que no haciendo sonar a éstos en un movimiento de valores iguales, o sobre un ritmo distinto del propio de la melodía.

Si bien es verdad, como ya hemos repetido, que el oído espontáneamente sólo admite y comprende compases de tipo binario y ternario, a veces el compositor, por decisión deliberada, por propósito debido al razonamiento y no a la intuición natural, ha escrito páginas manteniendo de manera forzada el compás de 5, o el compás de 7. Tales son, por ejemplo, el movimiento en $\frac{5}{4}$ de la sinfonía patética de Tchaikowsky, o el bello pasaje en $\frac{7}{8}$ de la pantomima de "El amor brujo" de Manuel de Falla.

Pero en cambio hay muestras de estos tipos de ritmo en cantos o danzas del folklore de antiguos pueblos, como el compás de 5 del "zorzioco" vasco, y el curioso y raro ritmo del "martinete" andaluz, en siete tiempos, marcados por un martillo sobre un pequeño yunque, como hemos oído y visto danzar por el "ballet español" de Antonio. Están dispuestos, estos tiempos, en compás de $\frac{3}{2}$ con un inciso de una pausa de medio tiempo entre cada compás.

Así:



No cabría acumular los dos compases de $\frac{3}{2}$ y $\frac{1}{4}$ en uno de $\frac{7}{4}$ por cuanto los acentos no serían los que se perciben en la ejecución según su propio sentido.

La complicación rítmica es característica de los pueblos primitivos. El ritmo es el elemento primario de la Música. En él aplicó su instinto creador musical el hombre antiguo. Aun hoy entre los pueblos salvajes se encuentran manifestaciones de ritmos percutidos sobre tambores y planchas metálicas, de distinta medida y forma, en efectos de verdadera complejidad.

Si el hombre primitivo evolucionó en el ritmo, el hombre civilizado desarrolló su invención en la melodía y la armonía, y es lógico que así sea, puesto que el ritmo es el elemento más primario y natural, mientras que la melodía y la armonía son formas más avanzadas y abstractas.

La música culta ha usado en sus producciones los ritmos más simples: de 2 y de 3, en sus dos movimientos: el rápido y el pausado. En sus primeras obras mantenía en todo su curso el mismo ritmo y el mismo movimiento. Si empezaba en tiempo rápido, éste se conservaba con el mismo veloz correr durante toda su duración. Y si comenzaba en aire lento, así duraba hasta el fin. Esto fue el origen de la "sonata" o "sinfonía". La creación musical había de expresarse en las dos formas: el "allegro" o movido, y el "andante" o pausado. Si para presentación se componía la primera parte en movimiento rápido y fuerte, tenía, luego, que contrastarse con una segunda parte lenta y expresiva. Pero no convenía terminar la obra con este sentimiento apagado y lánguido. Y era necesario, entonces, equilibrar el conjunto haciendo que cerrara la obra una tercera parte, nuevamente vivaz y brillante.

Vino luego la gran evolución, el extraordinario y maravilloso desarrollo de la música durante el siglo XIX, pero ya, al finalizar éste, los compositores abandonan la uniformidad de movimientos y la rigidez rítmica, para reunir en un solo conjunto los pasajes rápidos con las amplias líneas melódicas, usándolos, unos como acompañamiento de otros, o tratándolos

en estilo contrapuntístico. Esto hizo que ya no fuera necesario, especialmente en el campo orquestal, la forma "sinfonía", la que fue sustituida, entre otras formas, principalmente por el "Poema sinfónico".

Pero, en épocas más recientes, habiendo llegado a su cumbre la evolución musical, en la divagación que resultaba del deseo de encontrar nuevos caminos, como verdaderos anuncios de decadencia más que de refinamiento, aparecieron músicos que intentaron buscar en el ritmo y sus complicaciones, en la "polirritmia" como se llamara, la manera de dar a sus obras este aspecto de falsa originalidad y moderno avance, cuando en realidad no era más que retroceder a los efectos logrados por los medios primarios de las manifestaciones musicales.

Del jazz negro uno de sus más típicos recursos son los atrabiliarios golpes de su batería. De su influencia habrán padecido aquellos modernos compositores. Pero la novedad y la perfección en la música no van por este camino. Los más altos genios han ido hacia la simplicidad y pureza rítmica en sus postreras y más sublimes creaciones. Así Beethoven, en sus últimos cuartetos, cuando se eleva hasta divisar las celestiales regiones, apoya sus armonías y sus profundas frases sobre los más sencillos e iguales valores de un claro y reposado compás. Y así también la simplicidad rítmica manda en las más serenas páginas y de más limpia inspiración, de "Parsifal", la final creación de Wagner, el grande.

No será, indicio de evolución ascendente la complejidad rítmica, sino al contrario, signo de retrogradación al salvajismo primitivo. Y no será timbre de gloria sino señal de incompreensión e impotencia para los pocos que en ella hayan caído.

JAIME PAHISSA

Pte. Luis Sáenz Peña 141, 2.º D.
Buenos Aires



Xilografía de Gustavo Cochet
impresa con taco original

