

Primera edición en inglés,	1939
Primera edición en español,	1955
Decimotercera reimpresión,	1993
Cuarta edición en inglés,	1988
Segunda edición en español, aumentada, con base en la cuarta en inglés,	1994
Séptima reimpresión,	2004

Copland, Aaron

Cómo escuchar la música / Aaron Copland ; trad. de Jesús Bal y Gay. — 2ª ed. — México : FCE, 1994
219 p. ; 17 x 11 cm — (Colec. Breviarios ; 101)
Título original *What to Listen for in Music*
ISBN 968-16-4151-5

1. Música — Crítica e interpretación 2. Música — apreciación I. Bal y Gay, Jesús, tr. II. Ser III. t

LC MT6 C7818

Dewey 082.1 B846 V.101

Comentarios y sugerencias: editor@fce.com.mx
www.fondodeculturaeconomica.com
Tel. (55)5227-4672 Fax (55)5227-4694

Título original:

What to Listen for in Music

© 1985, Aaron Copland

© 1988, Introducción, William Schuman Associates, Inc.

Publicado por McGraw-Hill Book Company, Estados Unidos de América

ISBN 0-07-013091-4

D. R. © 1955, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra —incluido el diseño tipográfico y de portada—, sea cual fuere el medio, electrónico o mecánico, sin el consentimiento por escrito del editor.

ISBN 968-16-4151-5

Impreso en México • Printed in Mexico

INTRODUCCIÓN

AL SIMPLE aficionado a la música debe parecerle extraño un libro "técnico" sobre cómo escuchar la música. ¿Desde cuándo hay dificultades para escuchar la música? La música es para gozar de ella. ¿Por qué tendríamos que aprender o necesitar una guía sobre cómo escucharla? ¿Y por qué uno de nuestros grandes compositores habría de robar tiempo a la composición para escribir una introducción a la música? La respuesta es sencilla. Escuchar la música es una capacidad que se adquiere por medio de experiencia y aprendizaje. El conocimiento intensifica el goce.

Los músicos están acostumbrados a la prosa de los compositores como críticos y como escritores de doctas tesis sobre puntos técnicos (Berlioz, Schoenberg, Strauss y, más cerca de nosotros, Babbitt, Piston y Persichetti, sólo son algunos de los muchos nombres que me vienen a la memoria), pero antes de Copland ningún gran compositor había intentado siquiera explicar la técnica de la composición musical a los lectores legos. En realidad, este libro es único en su género. El lector no iniciado puede calcular su importancia imaginando un libro de Rembrandt que se intitulara *Cómo ver la pintura*.

Para empezar a apreciar *Cómo escuchar la música*, conviene recordarnos quién es el autor del libro. La música de Aaron Copland es reconocida como parte de nuestra herencia. El sonido especial de

Copland nos ha enriquecido a todos. Es un sonido que no había antes en la música, una expresión tan personal que ninguno de sus muchos imitadores ha logrado absorberlo en forma convincente. Y sin embargo, Aaron Copland lleva tanto tiempo siendo una figura familiar en nuestro panorama musical que ya fácilmente lo pasamos por alto. Sin duda nos ufanamos de sus realizaciones y nos felicitamos de su presencia, pero ¿tenemos conciencia suficiente de sus cualidades singulares? ¿Qué hace tan especial a Copland? Desde luego, todo gran artista creador es especial, pero Copland ha creado un cuerpo de obras que habla a sus conciudadanos en términos identificables... y esta identificación es una propiedad nacional. Cualquiera que sea la descripción que se haga del arte de Copland, éste evoca una respuesta basada en nuestras experiencias compartidas y nos da un sentido de identificación. Pero *Cómo escuchar la música* es otro ejemplo más del liderazgo que Copland ha ejercido durante estos muchos años.

Varios de sus colegas, incluido yo mismo, han tenido muchas oportunidades de escribir y de hablar acerca de Aaron Copland. Y al recordar declaraciones anteriores, se repiten las mismas observaciones. Para mí, lo principal es mi firme convicción de que él representa los ideales para los artistas que actúan en una sociedad democrática. Los roles de Copland son muchos y variados: ciudadano, compositor, ejecutante, profesor, conferenciante, miembro de comités, portavoz de su arte y, para que no olvidemos uno de sus papeles favoritos, director. *Cómo escuchar la música* representa a Copland en su papel de maestro y nos da una indicación precisa de su filosofía de la enseñanza.

Como maestros de composición, los compositores, las más de las veces, tienden a imponer sus propias opiniones a sus discípulos y a instilar una adherencia a sus procedimientos técnicos. Copland es el raro compositor que ayuda a sus estudiantes a descubrir sus propios medios de expresarse, en lugar de dominar las técnicas de él, que podrían ser, o no ser, afines a sus talentos particulares. Copland combina el conocimiento profundo de la música del pasado con una comprensión enciclopédica de toda la música contemporánea. Y como resultado de su extraordinario conocimiento y de su clara filosofía reflejados en su enfoque a la enseñanza, sus discípulos componen en toda una variedad de estilos. Sería difícil imaginar una actitud menos doctrinaria. En esencia, Copland está diciendo que un profesor eficiente puede tener sus propias y arraigadas convicciones y sin embargo sentir la obligación de poner a sus discípulos en contacto con doctrinas estéticas y procedimientos técnicos hacia los cuales puede no sentir mayor simpatía, pero que le parecen necesarios para el discípulo. He aquí lo opuesto del autoritarismo: una preocupación por el carácter del individuo y no por la imposición de conclusiones recibidas *a priori*.

Aun sabiendo que Copland es el artista quintaesenciado en una sociedad democrática, a menudo he deseado, sin embargo, que pudiéramos darle un título real. En Inglaterra, desde hace tiempo ya se referirían a Sir Aaron y le habrían designado compositor nacional oficial. Pero los títulos no se avienen con la sencillez y el carácter directo de Copland. Recuerdo que hace más de 25 años me referí a él como el decano de los compositores norteamericanos, y esto lo dejó asombrado. Sin embargo, sigue llevando valerosamente ese título.

Si carecemos de una entidad nacional debidamente constituida para conceder títulos honoríficos, en cambio tenemos otro mecanismo que es aún más significativo: el juicio de nuestros colegas. Copland ocupa lugar preminente y es objeto de nuestro afecto y nuestra estima. Nos encanta poder decírselo. Él acepta el reconocimiento de sus colegas y del público, con infalible elegancia y buen humor. Cuando, hace largo tiempo, le pregunté si no estaba aburrido de tantos honores, me dijo: "¡Bill, subestimas mi capacidad!"

El contenido de *Cómo escuchar la música* lleva al lector desde los más sencillos elementos de la música hasta el gradual desenvolvimiento de sus aspectos más complejos. En cierto modo, el libro es análogo a la música del autor, pues el repertorio de Copland va desde las obras más populares y accesibles, hasta la música de cámara de la más destilada y esotérica erudición.

En las obras populares, por ejemplo *Primavera en los Apalaches*, Copland nos da una especial visión musical de un sentimiento reconociblemente indígena. En *Retrato de Lincoln*, el marco musical encarna el texto y da una nueva dimensión a las declaraciones humanas de Lincoln. En estas obras, y en composiciones como *Rodeo* y *Billy the Kid*, Copland transforma materiales folclóricos norteamericanos en el arte más refinado, al discernir las posibilidades de música sencilla que sólo podían ser percibidas por un artista de extraordinaria imaginación.

Al lego casi podría parecerle que el Copland de estas obras populares y el Copland llamado "serio" son dos compositores distintos. No es así, pues el mismo sonido de Copland que imbuye la música

popular también está presente en las obras maestras más complicadas. Y Copland nos ha dado creaciones en todos los medios: desde canciones, música de cámara y coros, hasta música para teatro, cine, óperas y sinfonías.

Con el recordatorio de que *Cómo escuchar la música* fue escrito por uno de los grandes compositores de la historia, vuelva ahora el lector sus páginas, sabiendo que es el privilegiado discípulo de un gran maestro. Si el lector analiza el índice, observará el gradual desenvolvimiento de un tema complicado, paso por paso. El libro se basa claramente en la premisa de que cuanto más se conozca el tema de la música, más grande será el goce al escucharla. Y el primer requisito para escuchar la música es tan obvio que casi parece ridículo mencionarlo, y sin embargo, a menudo es el único elemento que está ausente: prestar atención y dar a la música el esfuerzo concentrado de un oyente activo.

Resulta revelador comparar las acciones del público de teatro con las del público de las sinfonías: en el teatro, el público presta toda su atención a cada línea del diálogo, sabiendo que si pasa por alto algún renglón importante no comprenderá la obra: esta atención instintiva a menudo falta en la sala de conciertos. Sólo tenemos que escuchar a quienes asisten a un concierto para ver cómo se distraen, hablan, leen o simplemente miran al espacio. Tan sólo un pequeño porcentaje está vitalmente interesado en el papel esencial de escuchar activamente. Esta falla es grave porque el oyente es esencial para el proceso de la música; después de todo, la música consiste en el compositor, el ejecutante y el oyente. Y cada uno de estos elementos debe encontrarse presente de la manera más ideal. Esperamos una

buena interpretación de una bella obra pero, ¿nos acordamos a menudo de que también debe ser brillantemente escuchada?

El destino de una pieza de música, aunque básicamente esté en manos del compositor y de los ejecutantes, también depende de la actitud y de la capacidad de los oyentes. En el sentido más alto, es el oyente el que dicta la aceptación o rechazo últimos de la composición y de los ejecutantes. Los músicos bien saben, por experiencia, que la misma música con los mismos ejecutantes puede ser recibida con enormes diferencias por distintos públicos. En otras palabras, la calidad apreciada de la música está, claramente, a merced de la calidad real de sus oyentes. Por desgracia para la música, muchos oyentes se contentan con meterse en un baño emocional y limitar su reacción a la música al elemento sensual de sentirse rodeados por sonidos. Pero estos sonidos están organizados; los sonidos nos hacen un llamado intelectual así como otro emocional.

La aventura de aprender a escuchar la música es uno de los grandes goces del contacto con este arte. Escuchar es un tema que se puede enseñar, y este libro organiza y aclara los enfoques a la materia. Leer este libro sin ayuda no convertirá al lector, súbitamente, en un oyente virtuoso, pero sí podrá ponerlo en camino. Los esfuerzos que haga el lector por comprender más lo que está ocurriendo serán recompensados, a mil por uno, en el intenso placer y mayor interés que encontrará.

Desde luego, existe mucha música que no requiere una atención especial para gozarla. La música satisface una vasta gama de apetitos, y una comparación con un menú bien planeado ilustrará nuestro punto. Después de todo, un aperitivo pre-

tende estimular, y un plato fuerte aspira a alimentar; el postre pretende ser como una grata reflexión, para despedir a los comensales. Si el lector examina los programas de orquestas sinfónicas descubrirá que, en general, este principio abunda, es decir: la obertura, la sinfonía y el final, relativamente más ligero. A veces, el **banquete musical está formado exclusivamente por platos fuertes**. A veces, como en los conciertos "populares", casi no hay más que aperitivos y postres. Pero queda establecido el punto de que la naturaleza de cada pieza de música define su propósito, y la comprensión de este propósito indica el éxito o fracaso de la composición, los ejecutantes y los oyentes.

Nuestros aperitivos y postres musicales no exigen el entendimiento necesario para escuchar música de gran peso y complicación. Esto en nada disminuye el valor de la música "ligera". Después de todo, no existe ningún tipo inaceptable de música: tan sólo ejemplos, de muy diversas calidades, desde lo bueno hasta lo malo, en cada género. Es importante subrayar estas distinciones en un momento de la historia en que se habla tanto del valor igual de todas las clases de música.

La música popular tiene un propósito especial: entretener mientras exige el menor esfuerzo de parte del público. Tratar de comparar el valor de la música popular con el de la música llamada seria es absurdo. Volviendo a nuestra analogía alimentaria, las materias básicas de nuestro alimento no invalidan la "guarnición" que las rodea. Honrar todas las clases de música sin falsas pretensiones de comparaciones ilógicas es gozar conforme nuestra naturaleza dicta los diferentes atractivos de diversos esfuerzos. Encontramos placer e inspiración

leyendo novelas, poesía y filosofía del carácter más profundo, mientras al mismo tiempo encontramos placer relajándonos con una buena revista.

Lo anterior no implica que el equivalente musical de unos malos alimentos es malo para la salud sino, en cambio, que una dieta restringida a una sola especie de arte resulta limitadora. Este libro debe ayudar a los oyentes que sienten curiosidad por formas más complicadas de música. Y no nos equivoquemos, la gran música ha nacido de grandes esfuerzos de espíritus grandes y dedicados y de oyentes sumamente devotos. El número de personas que escucha este tipo de música no es más que un porcentaje insignificante de aquellos cuyas horas de vigilia están saturados de sonidos tan omnipresentes como el aire que respiramos.

En último análisis, el libro de Copland es un libro de propaganda: es un libro escrito por un hombre comprometido con la difusión del Evangelio de lo que en días de menor crítica llamábamos "buena música". El libro es una invitación, y el lector hará bien en aceptarla.

WILLIAM SCHUMAN

Nueva York, 1988

NOTA DEL AUTOR PARA LA EDICIÓN DE 1957

CASI han pasado veinte años desde la primera edición de este libro, en 1939. Es grato, naturalmente, saber que sigue siendo útil para los melómanos desde entonces, tanto en Estados Unidos como en el extranjero.*

Durante las pasadas dos décadas fuimos testigos de un florecimiento sin precedentes del interés por todas las formas de música en el mundo entero. Tanto la cantidad como la calidad de la música que se escucha ha cambiado, pero, afortunadamente para el autor, los problemas básicos de "cómo escuchar" siguen siendo los mismos. Por esta razón, sólo fue necesario hacer pequeñas correcciones al texto.

Se han añadido dos nuevos capítulos: uno en torno a la cuestión de cómo se debe escuchar la música actual; en el otro consideramos el ámbito relativamente nuevo de la música para películas y su relación con el cinéfilo. La primera de esas secciones requiere una explicación, conforme a lo que expuse en el prefacio a la primera edición, en el sentido de que la música contemporánea no plantea problemas especiales de audición en sí misma. Esto sigue pareciéndome cierto. Sin embargo, es igualmente cierto que, después de cincuenta años de la

*Han aparecido traducciones en alemán, italiano, español, sueco, hebreo y persa.

llamada música moderna, hay miles de melómanos de buena fe que siguen pensando que suena en forma diferente. Me pareció que valdría la pena hacer un esfuerzo adicional para elucidar algunas facetas del nuevo modo de oír música que no encajan en la panorámica de los demás capítulos. Ambas secciones nuevas se basan en artículos originalmente preparados para *The New York Times Magazine*. Doy las gracias debidas a los directores por permitirme reformar parte del material publicado allí.

Al final del libro se encontrará una lista de grabaciones de las obras mencionadas en el texto (con algunas adiciones). Para los interesados en otras lecturas se ha incorporado una pequeña bibliografía, que incluye una lista especial de libros escritos por compositores. Esto se hizo con la idea de que los aficionados a la música conozcan las opiniones de los propios compositores.

AARON COPLAND

Crotonville, Nueva York

PREFACIO

ESTE libro tiene por objeto exponer con la mayor claridad posible los fundamentos de la audición inteligente de la música. El "explicar" la música no es una tarea fácil, y no puedo hacerme la ilusión de haberla realizado mejor que los demás. Pero la mayoría de los que escriben sobre la comprensión musical plantean el problema desde el punto de vista del educador o del crítico, mientras que éste es el libro de un compositor.

Para el compositor, escuchar la música es una función perfectamente natural y simple. Y así debería ser para los demás. De haber algo que necesite explicación, el compositor cree, naturalmente, puesto que sabe lo que hay en una composición musical, que nadie con más derecho que él para decirle al oyente qué es lo que puede sacar de ella.

Quizá en eso se equivoque el compositor. Quizá no pueda ser el artista creador tan objetivo en su modo de ver la música como lo es el educador. Pero me parece que vale la pena correr ese riesgo, pues el compositor tiene en juego algo que es vital para él. Al ayudar a los demás a oír más inteligentemente la música, labora por la difusión de la cultura musical, la cual en definitiva redundará en la mejor comprensión de sus propias creaciones.

Pero queda en pie el problema de cómo intentarlo. ¿Cómo puede el compositor profesional derribar la barrera que hay entre él y el oyente lego? ¿Qué puede decir el compositor para que la música

sea más del oyente? Este libro intenta responder a esas preguntas.

De ser posible, todo compositor querría saber dos cosas muy importantes acerca de quienquiera que se considere seriamente un aficionado a la música. Querría saber estas dos cosas:

1. ¿Oye todo lo que está pasando?
2. ¿Es sensible a ello?

O, en otras palabras:

1. ¿Se le escapa algo de lo que se refiere a las notas mismas?
2. ¿Es confusa su reacción o ve claro en cuanto a la emoción despertada en él?

Ésas son preguntas muy pertinentes, independientemente de lo que pueda ser la música. Tienen una aplicación igualmente justa lo mismo si se trata de una misa de Palestrina que de un gamelin balinés, de una sonatina de Chávez que de la *Quinta Sinfonía*. En realidad, son las mismísimas preguntas que el compositor se hace, más o menos conscientemente, siempre que se encuentra con música desconocida para él, nueva o vieja. Porque, después de todo, nada hay de infalible en el instinto musical de un compositor. La diferencia más importante que hay entre él y el oyente lego consiste en que él está mejor preparado para escuchar.

Este libro es, pues, una preparación para escuchar.

Ningún compositor digno de tal nombre se contentaría con preparar al lector para escuchar sólo música del pasado. Por eso traté de aplicar cada cuestión de las aquí tratadas no sólo a obras maes-

tras indiscutibles sino también a la música de los compositores hoy vivos. He observado a menudo que lo que distingue a un verdadero aficionado a la música consiste en un deseo imperioso de familiarizarse con toda manifestación de este arte, antigua o moderna. Los verdaderos aficionados a la música no están dispuestos a confinar su goce musical a la época de las tres bes (BBB), de que tanto se abusa. Por otra parte, el lector podría creer que ya hizo bastante con haber llegado a una comprensión más plena de los clásicos consagrados. Pero es mi creencia que el "problema" de escuchar una fuga de Haendel no difiere en esencia del de escuchar una obra análoga de Hindemith. Hay una determinada semejanza de procedimiento que sería tonto no tener en cuenta, aparte toda consideración acerca de los méritos relativos. Puesto que estoy obligado en un libro de este género a tratar de fugas, el lector podría ver ejemplificada la forma fuga lo mismo con una obra nueva que con una antigua.

Por desgracia, tanto si la música es antigua como si es nueva, habrá que explicar un cierto número de tecnicismos. De otro modo el lector no podría esperar entender la explicación de las formas musicales más elevadas. En cada caso me esforcé por reducir a un mínimo los tecnicismos. Siempre me pareció que es más importante para el oyente tener sensibilidad para el sonido musical que saber el número de vibraciones que lo producen. Esa clase de conocimiento es de reducido valor, aun para el compositor mismo. Lo que éste desea sobre todo es animarnos a que nos hagamos unos oyentes lo más conscientes y despiertos que podamos. Ahí está el meollo del problema de entender la música. A eso se reduce su dificultad.

Aun cuando este libro fue escrito originalmente con destino al lego en estas cuestiones, tengo esperanza de que los estudiantes de música puedan encontrar provecho en su lectura. En su concentración para perfeccionarse en la determinada pieza que están estudiando, los típicos estudiantes de conservatorio tienden a perder de vista la música como un todo. Este libro quizá pueda servir, especialmente en los últimos capítulos sobre las formas fundamentales, para hacer que cristalicen los vagos conocimientos generales que suele adquirir el estudiante.

No se ha encontrado solución al perenne problema de proporcionar ejemplos musicales satisfactorios. Cada pieza de música mencionada en el texto está grabada en disco y, por tanto, podrá oírla el lector. (Unas cuantas excepciones llevan la indicación de "no hay grabación en el comercio".)* En beneficio de una referencia rápida para los lectores que sepan música, se han impreso en el texto un corto número de ilustraciones musicales. Puede que algún día se descubra el método perfecto de ilustrar lo que un libro diga sobre música. Hasta entonces el pobre lego tendrá que aceptar de buena fe algunas de mis observaciones.

* El número de obras mencionadas por el autor como no grabadas ha disminuido en estos últimos tiempos. Así, pues, esa indicación la conservaremos sólo para aquellas obras de las que, a la hora de entrar en prensa esta traducción, no tengamos noticia de que hayan sido grabadas. [T.]

TESTIMONIO DE GRATITUD

Cómo escuchar la música

... fue el título de un curso de quince conferencias dadas por el autor en la New School for Social Research de Nueva York durante los inviernos de 1936 y 1937. El doctor Alvin Johnson, su director, merece mi gratitud por haber proporcionado la tribuna pública que me estimuló a escribir este libro.

Las charlas estaban destinadas al profano y al estudiante de música, no al músico profesional. Por tanto, el presente volumen tiene también un alcance limitado. Mi propósito no era abarcarlo todo en una materia que tan fácilmente se dilata, sino limitar el examen a lo que me pareció ser los problemas esenciales de la audición.

El manuscrito fue leído por Mr. Elliott Carter, a quien debo importantes sugerencias y críticas amables.

I. PRELIMINARES

Todos los libros que tratan de la comprensión de la música están de acuerdo en un punto: no se llega a apreciar mejor este arte sólo con leer un libro que trate de ese asunto. Si se quiere entender mejor la música, lo más importante que se puede hacer es escucharla. Nada puede sustituir al escuchar música. Todo lo que tengo que decir en este libro se dice acerca de una experiencia que el lector sólo podrá obtener fuera de este libro. Por tanto, el lector probablemente perderá el tiempo al leerlo, a menos que haga el propósito firme de oír una mucho mayor cantidad de música que hasta ahora. Todos nosotros, profesionales y no profesionales, estamos tratando constantemente de hacer más profunda nuestra comprensión de este arte. La lectura de un libro puede a veces ayudarnos. Pero nada podrá remplazar la condición principal: escuchar la música misma.

Por suerte, las ocasiones de oír música son hoy mucho más numerosas que nunca. Gracias a la creciente cantidad de buena música que la radio y el fonógrafo —sin mencionar el cine y la televisión— proporcionan, casi cualquiera puede escucharla. En realidad, como dijo recientemente un amigo mío, todo el mundo puede hoy día *no* entender la música.

Muchas veces me ha parecido que hay tendencia a exagerar la dificultad de entender correctamente la música. Nosotros los músicos encontramos todos

los días algún alma sincera que invariablemente, en una forma u otra, nos dice: "Me gusta muchísimo la música, pero no entiendo nada de ella." Mis amigos dramaturgos y novelistas rara vez oyen a nadie decir "no entiendo nada de teatro o de novela". Sin embargo, mucho me temo que esas mismas personas, tan modestas ante la música, tengan exactamente tanto motivo para serlo ante las demás artes. O, para decirlo de modo más cortés, tengan exactamente tan poco motivo para ser modestas en cuanto a su comprensión de la música. Si se tiene algún sentimiento de inferioridad en lo que se refiere a las propias reacciones musicales, trátese de desecharlo: casi siempre es injustificado.

Sea como fuere, no hay razón para que estemos alicaídos por lo que toca a nuestras capacidades musicales, mientras no tengamos alguna idea de lo que significa "ser musical". Hay muchas y extrañas nociones populares acerca de eso. Se nos dice siempre, como prueba irrefutable de que una persona es musical, que "al llegar a casa puede tocar en el piano todas las melodías que acaba de oír en el teatro". Ese hecho demuestra sólo una cierta musicalidad de la persona en cuestión, pero no indica la clase de sensibilidad musical que aquí se examina. Que un cómico sea buen mimo no quiere decir que sea un actor, y así sucede también en música: el mimo musical no es necesariamente un individuo profundamente musical. Otro atributo que se encarece siempre que se plantea la cuestión de si se es musical es el oído absoluto. La capacidad de reconocer la nota *la* cuando se oye puede ser útil a veces, pero por sí sola no prueba que se sea una persona musical. No deberá tomársela más que como indicación de una musicalidad fácil, de significación limitada en cuanto se

relaciona con la verdadera comprensión musical, que es lo que aquí nos importa.

Hay, sin embargo, un mínimo exigible al auditor inteligente en potencia: que sea capaz de conocer una melodía cada vez que la oiga. La sordera musical, si es que existe, consistirá en la incapacidad para reconocer una melodía. Quien la padezca es digno de lástima, pero nada se puede hacer por él: es tan inútil para la música como el daltónico lo es para la pintura.* Pero si se tiene la seguridad de poder reconocer una melodía dada —no *cantar* una melodía, sino reconocerla cuando se toque, aun después de algunos minutos y de haberse tocado otras diferentes—, entonces es que se tiene la llave de una comprensión más honda de la música.

No basta sólo con oír la música en cada uno de los momentos en que va existiendo. Hay que poder relacionar lo que se oye en un momento dado con lo que se ha oído en el momento inmediatamente anterior y con lo que va a venir después. En otras palabras: la música es un arte que existe en el tiempo. En tal sentido es como la novela, con la diferencia de que es más fácil tener presente lo que sucede en una novela, porque por una parte se narran en ella hechos concretos y, por otra, uno puede volver páginas atrás para refrescar su recuerdo. Los "sucesos" musicales son por naturaleza más abstractos, de modo que resultan más difíciles de reunir en la imaginación que los de una novela. Por eso es por lo que se hace necesario poder reconocer una melodía. Pues lo que en la música hace las veces de argumen-

*William Schuman rebate esta idea. Como resultado de su trabajo práctico con aficionados, sostiene haber conseguido buenos resultados ayudando a quienes tienen mal oído para la música a reconocer materiales melódicos.

to es, por regla general, la melodía. Generalmente la melodía es aquello de que trata la pieza. Si no se puede reconocer una melodía cuando aparece por primera vez y no se pueden seguir fielmente todas sus peregrinaciones hasta el final, no comprendo para qué se ha de seguir escuchando. Eso es darse cuenta sólo vagamente de la música. Pero el reconocer una melodía quiere decir que se sabe dónde se está y que se tienen muchas probabilidades de saber adónde se va. Es la única condición *sine qua non* para llegar a una comprensión más inteligente de la música.

Hay ciertas escuelas que tienden a acentuar el valor que la experiencia práctica de la música tiene para el oyente. Y dicen, en efecto: tóquese en el piano con un dedo *Old Black Joe* y eso acercará más a los misterios de la música que la lectura de una docena de volúmenes. Ningún daño puede hacer, indudablemente, arañar un poco el piano y aun tocarlo medianamente. Pero en cuanto introducción a la música, desconfío de ello, aunque no sea más que por los muchos pianistas que se pasan la vida tocando grandes obras y, sin embargo, su comprensión de la música es, en general, bastante pobre. En cuanto a los divulgadores que comenzaron por pegar a la música floridas historias y títulos descriptivos y acabaron por añadir coplas ramplonas a temas de composiciones famosas, su "solución" a los problemas del oyente merece el desprecio más absoluto.

Ningún compositor cree que haya atajos para llegar a la mejor inteligencia de la música. Lo único que se puede hacer en favor del oyente es señalar lo que de veras existe en la música misma y explicar razonablemente el cómo y el porqué de la cuestión. El oyente deberá hacer lo demás.

II. CÓMO ESCUCHAMOS

TODOS escuchamos la música según nuestras personales condiciones. Pero para poder analizar más claramente el proceso auditivo completo lo dividiremos, por así decirlo, en sus partes constitutivas. En cierto sentido, todos escuchamos la música en tres planos distintos. A falta de mejor terminología, se podrían denominar: 1) el plano sensual, 2) el plano expresivo, 3) el plano puramente musical. La única ventaja que se saca de desintegrar mecánicamente en esos tres planos hipotéticos el proceso auditivo es una visión más clara del modo como escuchamos.

El modo más sencillo de escuchar la música es escuchar por el puro placer que produce el sonido musical mismo. Ése es el plano sensual. Es el plano en que oímos la música sin pensar en ella ni examinarla en modo alguno. Uno enciende la radio mientras está haciendo cualquier cosa y, distraídamente, se baña en el sonido. El mero atractivo sonoro de la música engendra una especie de estado de ánimo tonto pero placentero.

El lector puede estar sentado en su cuarto y leyendo este libro. Imagine que suena una nota del piano. Esa sola nota es bastante para cambiar inmediatamente la atmósfera del cuarto, demostrando así que el sonido, elemento de la música, es un agente poderoso y misterioso del que sería tonto burlarse o hacer poco caso.

Lo sorprendente es que muchos que se consideran aficionados competentes abusan de ese plano

de la audición musical. Van a los conciertos para perderse. Usan la música como un consuelo o una evasión. Entran en un mundo ideal en el que uno no tiene que pensar en las realidades de la vida cotidiana. Por supuesto que tampoco piensan en la música. Ésta les permite que la abandonen, y ellos se largan a un lugar donde soñar, soñando a causa y a propósito de la música, pero sin escucharla nunca verdaderamente.

Sí, el atractivo del sonido es una fuerza poderosa y primitiva, pero no debemos permitirle que usurpe una porción exagerada de nuestro interés. El plano sensual es importante en música, muy importante, pero no constituye todo el asunto.

No hay necesidad de más digresiones acerca del plano sensual. Su atracción para todo ser humano normal es evidente por sí misma. Pero hay una cosa, que es aguzar nuestra sensibilidad para las distintas clases de materia sonora que usan diversos compositores. Porque no todos los compositores usan de una misma manera la materia sonora. No vaya a creerse que el valor de la música está en razón directa de su atractivo sonoro, ni que la música de sonoridades más deliciosas sea la escrita por el compositor más grande. Si ello fuera así, Ravel sería un creador más grande que Beethoven. Lo importante es que el elemento sonoro varía con el compositor, que la manera de usarlo éste forma parte integrante de su estilo y hemos de tenerla en cuenta cuando escuchemos. El lector verá, pues, que es valiosa una actitud más consciente, aun en ese plano primario de la audición musical.

El segundo plano en que existe la música es el que llamé plano expresivo. Pero, al pasar a él, nos metemos en plena controversia. Los compositores

tienen por costumbre rehuir toda discusión acerca del lado expresivo de la música. ¿No proclamó el mismo Stravinsky que su música era un "objeto", una "cosa" con vida propia y sin otro significado que su propia existencia puramente musical? Esa actitud intransigente de Stravinsky puede que se deba al hecho de que tanta gente haya tratado de leer en muchas piezas significados diferentes. Bien sabe Dios cuán difícil es precisar lo que quiere decir una pieza de música, precisarlo de una manera terminante, precisarlo, en fin, de modo que todos queden satisfechos de nuestra explicación. Mas eso no debe llevarnos al otro extremo, al de negar a la música el derecho a ser "expresiva".

Mi parecer es que toda música tiene poder de expresión, una más, otra menos; siempre hay algún significado detrás de las notas, y ese significado que hay detrás de las notas constituye, después de todo, lo que dice la pieza, aquello de que trata la pieza. Todo este problema se puede plantear muy sencillamente preguntando: "¿Quiere decir algo la música?" Mi respuesta a eso será: "Sí." Y "¿Se puede expresar con palabras lo que dice la música?" Mi respuesta a eso será: "No." En eso está la dificultad.

Las almas cándidas no se satisfarán nunca con la respuesta a la segunda de esas preguntas. Necesitan siempre que la música quiera decir algo, y cuanto más concreto sea ese algo, más les gustará. Cuanto más les recuerde la música un tren, una tempestad, un entierro o cualquier otro concepto familiar, más expresiva les parecerá. Esa idea vulgar de lo que quiere decir la música —estimulada y sostenida por la usual actitud del comentarista musical— habrá que reprimirla cuando y dondequiera que se la encuentre. En una ocasión me confesó una dama pusi-

lánime su sospecha de que debía de haber algún grave defecto en su comprensión de la música, ya que era incapaz de asociar ésta con nada preciso. Por supuesto que eso es poner la cosa al revés.

Pero continúa en pie la pregunta de ¿qué es —en cuanto significado concreto— lo más que el aficionado inteligente pueda atribuir a una obra determinada? Yo diría que nada más que un concepto general. La música expresa, en diversos momentos, serenidad o exuberancia, pesar o triunfo, furor o delicia. Expresa cada uno de esos estados de ánimo, y muchos otros, con una variedad innumerable de sutiles matices y diferencias. Puede incluso expresar alguno para el que no exista palabra adecuada en ningún idioma. Y en ese caso los músicos gustan de decir, casi siempre, que aquello no tiene más significado que el puramente musical. A veces van más lejos y dicen que *ninguna* música tiene más significado que el puramente musical. Lo que en realidad quieren decir es que no se pueden encontrar palabras apropiadas para expresar el significado de la música y que, aunque se pudiera, ellos no sienten necesidad de encontrarlas.

Pero sea la que fuere la opinión del músico profesional, la mayoría de los novatos en música no dejan de buscar palabras precisas con qué definir sus reacciones musicales. Por eso encuentran siempre que Tchaikovsky es más fácil de "entender" que Beethoven. En primer lugar, es más fácil pegar una palabra significativa a una pieza de Tchaikovsky que a una de Beethoven. Mucho más fácil. Además, por lo que se refiere al compositor ruso, cada vez que volvemos a una pieza suya, casi siempre nos dice lo mismo, mientras que con Beethoven es a menudo toda una gran dificultad señalar lo que está

diciendo. Y cualquier músico nos dirá que por eso es por lo que Beethoven es el más grande de los dos. Porque la música que siempre nos dice lo mismo acaba por embotarse pronto necesariamente, pero la música cuyo significado varía un poco en cada audición tiene mayores probabilidades de conservarse viva.

Escuche el lector, si puede, los cuarenta y ocho temas de las fugas del *Clave bien temperado* de Bach. Escuche cada tema, uno tras otro. Pronto percibirá que cada tema refleja un diferente mundo de sentimientos. Percibirá también pronto que cuanto más bello le parece un tema, más difícil le resulta encontrar palabras que lo describan a su entera satisfacción. Sí, indudablemente sabrá si es un tema alegre o triste, o en otras palabras, será capaz de trazar en su mente un marco de emoción alrededor del tema. Ahora estudie más de cerca el tema triste. Trate de especificar exactamente la calidad de su tristeza. ¿Es una tristeza pesimista o una tristeza resignada, una tristeza fatal o una tristeza sonriente?

Supongamos que el lector tiene suerte y puede describir en unas cuantas palabras y a su satisfacción el significado exacto del tema escogido. No hay garantía de que los demás estén de acuerdo. Ni necesitan estarlo. Lo importante es que cada cual sienta por sí mismo la específica calidad expresiva de un tema o, análogamente, de toda una pieza de música. Y si es una gran obra de arte, no espere que le diga exactamente lo mismo cada vez que vuelva a ella.

Por supuesto que ni los temas ni las piezas necesitan expresar una sola emoción. Tómese un tema como el primero de la *Novena Sinfonía*, por ejemplo. Está indudablemente compuesto por diferentes elementos. No dice sólo una cosa. Sin embargo,

cualquiera que lo oiga percibirá una sensación de energía, una sensación de fuerza. No es una fuerza que resulta simplemente de lo fuerte que es tocado el tema. Es una fuerza inherente al tema mismo. La extraordinaria energía y vigor del tema tiene por resultado que el oyente reciba la impresión de que se ha hecho una declaración violenta. Pero no debemos nunca tratar de reducirlo a "el mazo fatal de la vida", etc. Y ahí es donde comienza la disensión. El músico, exasperado, dice que aquello no significa otra cosa que las notas mismas, mientras que el no profesional está demasiado impaciente por agarrarse a cualquier explicación que le dé la ilusión de acercarse al significado de la música.

Ahora, quizá sepa mejor el lector lo que quiero decir cuando digo que la música tiene en verdad un significado expresivo, pero que no podemos decir en unas cuantas palabras lo que sea ese significado.

El tercer plano en que existe la música es el plano puramente musical. Además del sonido deleitoso de la música y el sentimiento expresivo por ella emitido, la música existe verdaderamente en cuanto las notas mismas y su manipulación. La mayoría de los oyentes no tienen conciencia suficientemente clara de este tercer plano. Hacer que se percaten mejor de la música en ese plano será en gran parte la tarea de este libro.

Por otro lado, los músicos profesionales piensan demasiado en las meras notas. A menudo caen en el error de abstraerse tanto en sus arpegios y *staccatos*, que olvidan los aspectos más hondos de la música que ejecutan. Pero desde el punto de vista del profano, no es tanto cuestión de vencer malos hábitos en el plano puramente musical como de entenderse mejor de lo que sucede en cuanto a las notas.

Cuando el hombre de la calle escucha "las notas" con un poco de atención, es casi seguro que ha de hacer alguna mención de la melodía. La melodía que él oye o es bonita o no lo es, y generalmente ahí deja la cosa. El ritmo será probablemente lo siguiente que le llame la atención, sobre todo si tiene un aire incitante. Pero la armonía y el timbre los dará por supuestos, eso si llega a pensar siquiera en ellos. Y en cuanto a que la música tenga algún género de forma definida, es una idea que no parece habersele ocurrido nunca.

Es muy importante para todos nosotros que nos hagamos más sensibles a la música en su plano puramente musical. Después de todo, es una materia verdaderamente musical lo que se está empleando. El auditor inteligente debe estar dispuesto a aumentar su percepción de la materia musical y de lo que a ésta le ocurre. Debe oír las melodías, los ritmos, las armonías y los timbres de un modo más consciente. Pero sobre todo, a fin de seguir el pensamiento del compositor, debe saber algo acerca de los principios formales de la música. Escuchar todos esos elementos es escuchar en el plano puramente musical.

Permítaseme repetir que sólo en obsequio a una mayor claridad disocié mecánicamente los tres distintos planos en que escuchamos. En realidad, nunca se escucha en este plano o en aquel otro. Lo que se hace es relacionarlos entre sí y escuchar de las tres maneras a la vez. Ello no exige ningún esfuerzo mental, ya que se hace instintivamente.

Esa correlación instintiva quizá se aclare si la comparamos con lo que nos sucede cuando vamos al teatro. En el teatro nos damos cuenta de los actores y las actrices, los vestidos y los decorados, los ruidos

y los movimientos. Todo eso le da a uno la sensación de que el teatro es un lugar en el que es agradable estar y ello constituye el plano sensual de nuestras reacciones teatrales.

El plano expresivo del teatro se derivará del sentimiento que nos produzca lo que sucede en la escena. Se nos mueve a lástima, se nos agita o se nos alegra. Y es ese sentimiento genérico, engendrado al margen de las determinadas palabras que allí se dicen, un algo emocional que existe en la escena, lo que es análogo a la cualidad expresiva de la música.

La trama y su desarrollo equivalen a nuestro plano puramente musical. El dramaturgo crea y desarrolla un personaje de la misma manera, exactamente, que el compositor crea y desarrolla un tema. Y según el mayor o menor grado en que nos demos cuenta de cómo el artista en cualquiera de ambos terrenos maneja su material, así seremos unos auditores más o menos inteligentes.

Con facilidad se echa de ver que el espectador teatral nunca percibe separadamente ninguno de esos tres elementos. Los percibe todos al mismo tiempo. Otro tanto sucede con la audición de la música. Escuchamos en los tres planos simultáneamente y sin pensar.

En un cierto sentido, el oyente ideal está dentro y fuera de la música al mismo tiempo, la juzga y la goza, quiere que vaya por un lado y observa que se va por otro; casi lo mismo que le sucede al compositor cuando compone, porque, para escribir su música, el compositor tiene también que estar dentro y fuera de su música, ser llevado por ella, pero también criticarla fríamente. Tanto la creación como la audición musical implican una actitud que es subjetiva y objetiva al mismo tiempo.

Lo que el lector debe procurar, pues, es una especie de audición más *activa*. Lo mismo si escuchamos a Mozart que a Duke Ellington, podremos hacer más honda nuestra comprensión de la música con sólo ser unos oyentes más conscientes y enterados, no alguien que se limita a escuchar, sino alguien que *escucha algo*.