

MUSICA Y VIDA

Laberinto de la Terminología Musical

El progreso de la musicología durante las últimas décadas de nuestro siglo ha encontrado el más amplio de los apoyos en las numerosas editoriales que en la actualidad se dedican a la difusión de tratados históricos, analíticos y puramente teóricos relacionados con la música. A la par que esto, la retórica musical desarrollada en las salas de conferencias, que tan a menudo se ven frecuentadas por musicólogos, críticos e historiadores, ha pasado a ser un complemento de gran demanda en la actividad de conciertos y audiciones.

Los foros artísticos, que en otros tiempos fueron privilegio de pequeñas élites formadas por especialistas, son hoy día frecuentados por crecido número de amateurs que no desperdician la ocasión de hacer valer sus opiniones, o que concurren a ellos llevando en alto el pretencioso estandarte con que el «snob» generalmente pretende encubrir su ignorancia.

Desde el más conocedor, hasta el que, con el carnet de periodista pretende reclamar derechos artísticos que no le corresponden, concurren a los conciertos para llenar en seguida tres o cuatro columnas de nuestros diarios con juicios musicales cuyo valor varía según la preparación e intención que en ellos se ponga.

El espíritu esencialmente orientador que debe impulsar tanto el estudio «a priori», como el juicio crítico objetivo de la música, se encuentra sensiblemente afectado, por la imprecisión atribuida al significado de los términos empleados para hablar de esta materia. Y esto cuenta hasta para la terminología más corriente.

No deja de ser común en nuestra sociedad el que grupos profesionales afines se reúnan a polemizar sobre materias de su interés. Es posible que tanto médicos, como matemáticos y otros puedan hacerlo contando con que la verba empleada no va a traicionar a los principios expuestos. La negación de este mismo factor es lo que afecta en forma positiva, no sólo al estudio y crítica musical, sino que también a la propia interpretación.

Términos como «sinfonía» son empleados corrientemente por compositores, estudiosos y amateurs. Habría de esperarse que la sola presencia de esta palabra revelara de inmediato una idea común a quienes la escuchan. Sin embargo, no sucede así. Para los teóricos de la Alta Edad Media la palabra sinfonía se definía como «la concordancia de los sonidos agudos y graves producidos por la voz o los instrumentos» (Isidoro de Sevilla). Posteriormente se llamó sinfonía a instrumentos como las vielas y cornamusas. Hacia el fin del siglo XVI se titulan sinfonías a diversos trozos de conjuntos instrumentales. Luca Marenzio (1589) la emplea como título para intermedios instrumentales de obras dramáticas (también se usa para esto la palabra ritornello). Marini (1617) la usa como sinónimo

de «balletto». Hacia 1700 los maestros venecianos emplean el título sinfonía para designar las oberturas de sus obras. Bach la usa para las introducciones instrumentales de algunas cantatas y en las oberturas de sus suites de orquesta. Este mismo llama sinfonías para dos y tres voces a sus Invenções para clave.

Finalmente en el siglo XVIII se adopta el término sinfonía para obras orquestales de forma sonata. Este término pasa a ser entonces sinónimo de una forma musical determinada, empleada como esqueleto de una obra sinfónica. Sin embargo, y esto para hacer culminar esta observación, es tal vez la sonata entre todas las formas musicales, la que más transformaciones ha sufrido en el transcurso de las diferentes épocas que siguieron a su consolidación; variaciones que han cambiado totalmente su primitivo modelo. A pesar de ello, en la actualidad y durante todo el siglo XIX se llamó sinfonías a obras que comparadas entre sí sólo muestran puntos de contacto formal muy lejanos.

Y para poner fin a un tema cuyos solos ejemplos servirían para llenar algunos capítulos, es necesario considerar la ambigüedad de ciertos términos que están directamente relacionados con la ejecución musical. Caso es el de la palabra «Andante», cuyo significado de velocidad es discutido hasta hoy día, asignándosele diferentes interpretaciones de un país a otro.

El término procede de la expresión italiana «andare», sin embargo, no existe aún acuerdo entre los músicos acerca de si éste deba inclinarse hacia el lado de las marchas rápidas o hacia el de las lentas. Esta dualidad aumenta en el caso de emplear subtítulos como «piú andante», «meno andante», «molto andante», etc. En estos casos debía esperarse que «piú» o «molto», antecediendo al término andante, servirían para indicar mayor velocidad que la del andante normal, mientras «meno» indicaría disminución en la rapidez del tempo. Brahms, al cierre del Andante de su Sonata Op. 5 para piano, emplea el término «Andante molto» para expresar aumento de velocidad con respecto a lo anterior. Sin embargo, la mayor parte de los compositores usan esta misma expresión para indicar un tempo menos movido que el andante mismo.

Sería de desear que nuestro siglo, que por decirlo así se ha constituido en un verdadero campeón en la celebración de congresos profesionales, destinados a discutir, desde los más elevados problemas científicos y educacionales hasta la verdadera orientación que debe darse a los textos de apreciación musical de concepción norteamericana, reuniera algún día a músicos de diferentes esferas de actividad para llegar a un acuerdo en un terreno que afecta en forma tan sensible a la expresión musical de todos los tiempos.

JUAN ORREGO SALAS.