Introducción

Frase. Fraseo

En la *Teoría de las Bellas Artes* (1772), de Sulzer, se encuentra con el título « Interpretación musical » un artículo publicado por el conocido compositor Johann Abraham Peter Schulz. En este artículo aparece por primera vez en la literatura teórica alemana la palabra *frase*, usada para indicar cada miembro de una melodía que por sí mismo forma un período bien determinado. Al crear este término, el autor cree necesario acompañarlo de una nota explicativa (1).

El pasaje del texto en el cual por vez primera se plantea el problema del verdadero concepto del límite de las frases, dice así :

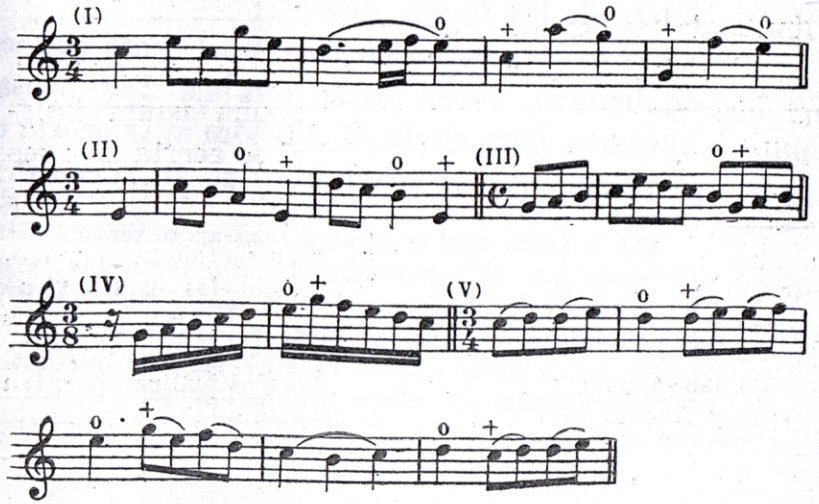
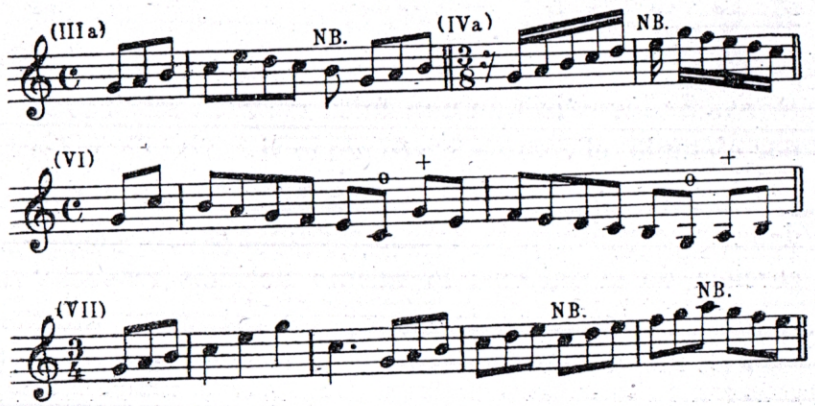
« Los incisos son las comas del canto que, como en el discurso, deben hacer sensible una pausa insignificante. Este efecto se obtendrá si se acorta un poco la última nota de una frase y se ataca con firmeza la

(1) « Tomo aquí la palabra *frase* en su sentido más amplio, de modo que se comprendan en ella tanto los incisos como las cesuras y los períodos del canto. Estas divisiones diversas las indicaré todas de un mismo modo. En realidad, los grandes intérpretes hacen notar a veces en ellos pequeños matices, pero tan sutiles y difíciles de señalar que me limitaré a la sola indicación antedicha ».

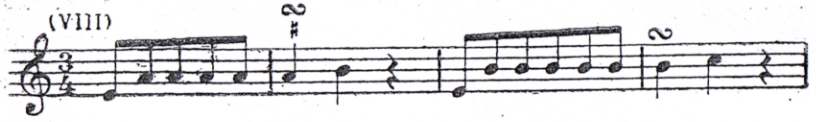
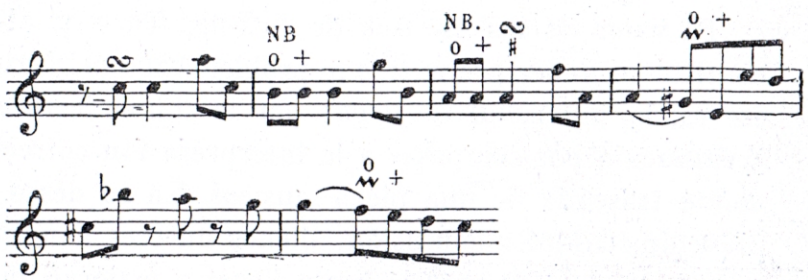
primera de la frase siguiente; o bien disminuyendo la fuerza del sonido para volverlo a reforzar al empezar la nueva frase.

» Si la frase acaba con una pausa, no ofrece dificultad: el inciso se marca por sí mismo; pero cuando la frase no termina con pausa, se necesita más habilidad para saber marcar siempre bien el inciso, porque entonces es más difícil de descubrir.

» El cantante no halla tales dificultades (excepto en los pasajes de floreo), pues sólo se rige por los incisos de las palabras que canta; pero para el ejecutante ya es distinto.

» Como regla general diremos que lo mejor es dejarse guiar por el principio de la pieza, puesto que en una pieza absolutamente regular los incisos se repiten siempre igual; es decir, que todas las frases empiezan con la misma figura con que empieza la primera. Como prueba de ello véanse los ejemplos siguientes. La última nota de una frase la indico con **o**, y la que empieza una nueva frase con **+**:

» Cuando el inciso se encuentra entre corcheas o semicorcheas (como en los ej. III y IV) que están unidas comúnmente por una barra, algunos compositores suelen separarlas a fin de marcar mucho mejor el inciso.

» Escrito así el inciso, queda indicado con claridad, por lo que vale la pena de hacerlo siempre para evitar dudas.

» Cuando sólo hay blancas o negras, no es posible hacer visible esta separación. Entonces se pondrá este signo sobre la última nota de la frase.

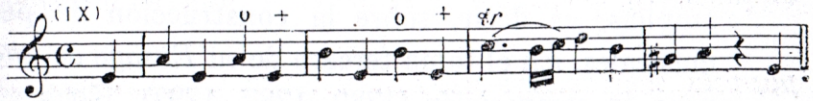
» En muchas composiciones, y en especial las extensas y ricas en fantasía, hay tal variedad de incisos y de frases que sólo se pueden conocer por el diseño melódico. Véase, por ejemplo, el siguiente comienzo de una sonata de piano de Carl Philipp Emanuel Bach:

» ... Se incurriría en una falta grave si se ejecutase, por ejemplo, el compás sexto como si la frase empezara con la primera nota del compás, pues ésta es la última de la frase precedente, como lo demuestra la pausa de corchea de la misma; lo mismo decimos respecto al cambio de inciso en los compases octavo y último.

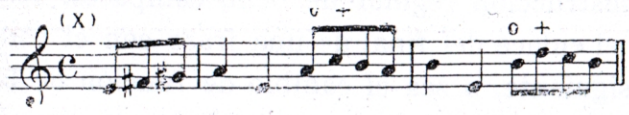
» Es increíble cuán desfigurado y confuso aparece el canto cuando los incisos se marcan mal, o cuando no se marcan en modo alguno. Basta, para convencerse de ello, ejecutar una gavota sin hacer estos incisos en medio del compás. Una danza tan sencilla de comprender como ésta, se hará incomprensible para todo el mundo ejecutada de este modo.

» Cuando las frases empiezan en medio del compás en tiempo «malo», muy a menudo no se observan en tales piezas los incisos, pues a todos nos acostumbran, al comenzar nuestros estudios musicales, a marcar sólo los tiempos «buenos» del compás, sin tener en cuenta a los «malos».

» Por eso en tales casos las frases quedan desarticuladas, y una parte de ellas se adhiere a la que precede o a la que sigue, lo que es tan improcedente como si en el discurso se hiciera un descanso antes o después

de una coma. Si en el ejemplo que sigue (IX) se marcan los incisos, la melodía será bella; pero si sólo se marcan los acentos del compás, será en extremo defectuosa y producirá un efecto, como si dijéramos: «Él vive bien yo, vivo mal»; en vez de decir: «Él vive bien, yo vivo mal».



o bien:

» Si los principiantes se ejercitasen con asiduidad en las formas de danza de la música instrumental, que son ricas en incisos de toda clase y sentidas fácilmente, pronto encontrarían el modo de marcar los acentos e incisos para hacerlos sensibles; entonces, por medio de su contenido melódico, les sería más fácil reconocer las frases de dos, tres y más compases. »

He copiado casi por completo este pasaje de la obra de Schulz, porque es el primero que entra en este campo nuevo de la teoría musical, marcando con su concepto del fraseo el principio de una nueva época. Todo lo que más tarde apareció sobre el problema de la delimitación de las frases, arranca de Peter Schulz, sobre todo las excelentes observaciones de D. G. Türk en su *Escuela del piano* publicada en 1789. Sin embargo, puede observarse que Türk ya no comprende totalmente

a Schulz, y desconoce el modo de indicar el final de una frase sin acortar la nota. Más tarde las teorías de Schulz cayeron completamente en olvido. Al lado de Schulz, sólo Heinrich Christoph Koch aporta principios de gran valor sobre la teoría del fraseo y en especial sobre la formación de frases melódicas más amplias, es decir, sobre la construcción de períodos musicales. En el tomo tercero de su *Ensayo de una guía para la composición* (1782, 1787, 1793), Koch ya presenta una serie de posibilidades para acortar o alargar una construcción regular de ocho compases. Koch no ignora el enlace del final de una frase con el comienzo de la siguiente, o sea el cambio de función de la nota final de un período en nota inicial de otro.

Antes de Schulz he visto también aplicada a la música la expresión *frase* en el *Dictionnaire de Musique* de J. J. Rousseau en el artículo «*Ponctuer*», que dice así: «*Ponctuer, v. a., c'est en terme de composition (!) marquer les repos plus ou moins parfaits et diviser tellement les phrases* (1) *qu'on sente par la modulation et par les cadences leurs commencements, leurs chutes et leurs liaisons plus ou moins grandes, comme on sent tout cela dans le discours à l'aide de la ponctuation*».

A pesar de describir este pasaje el fraseo tal como hoy día lo entendemos, el concepto está tan poco desarrollado que no se le puede dar la misma importancia que al escrito de Schulz.

(1) Compárese también GRÉTRY, *Mémoires* (1789), págs. 312 y 528.

El valor de los escritos de Schulz, Türk y otros consiste en haber presentido lo problemático del fraseo, eso es, la dificultad de llegar por la simple lectura y acentuación por compases a la interpretación correctamente fraseada de una pieza musical. En su deseo de prevenir cualquier confusión, dichos autores han buscado toda clase de medios hasta llegar a mejorar nuestro sistema de notación.

Jérôme Joseph de Momigny fué el primero en ver claramente que la forma, entonces corriente, de leer por compases enteros llevaba por consecuencia una falsa interpretación de las relaciones rítmicas, y proclama radicalmente la norma *leve-grave* como forma natural y base del motivo fundamental (*Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve.* París, 1806).

Pero Momigny no fué comprendido. Poco después el interés para el fraseo decayó por completo y no se ha vuelto a despertar seriamente hasta la publicación de las ediciones clásicas de piano comentadas por Hans von Bülow. El impulso mayor para formar una verdadera literatura sobre fraseo musical lo dieron Mathis Lussy (1873) y Rudolf Westphal (1880). Yo fuí el primero en proponer una modificación en la notación con objeto de hacer visibles, por medio de signos especiales, los miembros, frases, etc. Esto lo logré de momento con artículos en revistas musicales desde 1882 hasta 1884, luego con la obra *Musikalische Dynamik und Agogik*, y también en la misma época con las llamadas «ediciones fraseadas», que levantaron fuerte oposición. A pesar

de esto, pronto aparecieron ediciones parecidas que empleaban de un modo limitado los mismos principios, especialmente las de Enrique Germer, y en América las de W. S. B. Mathews.

Entre los escritos que se ocupan del fraseo pueden citarse especialmente mi *Compendio de la Composición Musical*, cuya primera parte trata en especial del enlace de los motivos y de la formación de períodos. La mayor parte de estos libros están escritos con el intento de deducir las leyes de la interpretación del contenido melódico-rítmico y armónico-métrico de las figuras musicales.

Mi *Dinámica y Agógica musicales* (1884) es, como lo indica el título, un estudio del *crescendo-diminuendo* y del *stringendo-ritardando* como medio para hacer comprensibles las formas musicales a través de la interpretación. También mi *Sistema de la rítmica y métrica musical* (1904) tiene en cuenta la demostración sistemática de los diversos valores de expresión, la mezcla de valores largos y cortos (rítmica) y la distinción sucesiva y ponderada de los sonidos (métrica). El resultado de estas investigaciones ha de ser el desarrollo de leyes fijas para la interpretación musical.

El doble propósito que se persigue continuamente en estos libros, la demostración de la subdivisión racional y al mismo tiempo la manera de ejecutar que se deriva según ella, provoca una gran complejidad en la exposición. Por eso las « ediciones fraseadas » nos ponen a la vista hasta los más pequeños detalles de la subdivisión, por medio de arcos, signos de lectura, rotura de barras

en las corcheas, semicorcheas, etc., y numeración de los compases debajo de la línea divisoria, con objeto de que se comprenda la formación de períodos. Estas indicaciones señalan claramente el carácter de la interpretación por medio de signos dinámicos, de tiempo, de acentuación y de movimiento.

No creo, y lo confieso abiertamente, que la manera de frasear utilizada en mis ediciones sea nunca usada exclusivamente hasta el punto de que los compositores la empleen en el acto mismo de componer. Esto sería tanto como esperar que en el porvenir los poetas mismos hicieran ya el comentario al escribir sus obras. Esto no sucederá nunca, ni es de desear.

Los compositores, como aquellos a quien destinan sus producciones, considerarán como su principal tarea encontrar un margen para su imaginación y preferirán no encontrarlo todo esclarecido ya desde el primer momento. Las « ediciones fraseadas » y los compendios sobre esta materia se proponen lo mismo que los comentarios a las obras poéticas de difícil comprensión : indicar el camino para comprender lo que no se nos revela a la simple lectura de un texto.

Seguramente el estudio del fraseo llegará un día a influenciar asimismo la manera con que los compositores escribirán sus obras, aunque sólo sea para evitar malas inteligencias. La experiencia me ha demostrado varias veces que tratar sistemáticamente las leyes del fraseo al mismo tiempo que el estudio de la interpretación musical, fatiga fácilmente y no llena su propósito a causa de la diversidad de puntos de vista que conti-

nuamente se utilizan. Por eso me he visto obligado a seguir otro sistema en las explicaciones que se encuentran durante el curso de este manual, para que así se alcance el objeto de determinar bien los incisos y las desviaciones de la subdivisión. Seguiré, pues, un camino severamente metódico, empezando por lo más sencillo hasta llegar a lo más complicado. Este camino es completamente diferente del de mis obras anteriores, porque en vez de partir de teorías abstractas, me esfuerzo en hacer comprender poco a poco las fórmulas más raras y más difíciles por medio de ejemplos de la literatura musical conocidos por todos los amantes de la música.

I. Incisos de mayor extensión marcados por medio de notas largas o pausas

Schulz, al tratar del fraseo, dice : « Cuando la frase termina con una pausa, el inciso se marca por sí mismo ». Debía haber añadido : « Cuando la frase termina sobre una nota larga, entonces el inciso tampoco es dudoso ».

Si las notas largas y las pausas tuvieran que marcar siempre un inciso, el estudio del fraseo sería mucho más sencillo de lo que es.

No nos detendremos ahora a ver por qué no se puede interpretar una repentina interrupción del curso melódico como punto de reposo. Pero hemos de hacer constar que en general nos detenemos en lo que nos parece más evidente e interpretamos una interrupción, como un inciso, eso es, como un final.

Toda fórmula melódica sencilla suele contener incisos de varios compases de extensión, limitados por notas largas o pausas al estilo del verso popular con cuatro yambos o troqueos, cuyos dos últimos se pueden contraer en tres, dos o una sílaba. Ejemplo :