

ELEMENTOS RÍTMICOS EN LA MÚSICA INGLESA

Germán González Sánchez
Conservatorio Superior de Música de Málaga

Resumen:

El objetivo principal de este artículo es el de proponer una relación entre obras que sean consideradas representativas de un estilo inglés, con la ayuda de algunos ejemplos, y señalar algunas figuraciones rítmicas que podrían estar en relación con dicho estilo debido a su presencia destacada. Se van a señalar las figuraciones consideradas más representativas que podrían reflejar una característica del estilo propio de las islas británicas a través de una muestra de un autor clásico, Purcell, señalando ritmos comunes con música folklórica transcrita y puesta en comparación con un cancionero español de la provincia de Cáceres que servirá de muestra comparativa en lo que a música folklórica se refiere.

Palabras clave: folklore, modos rítmicos, Purcell, música inglesa.

Recepción: 12-02-2018

Aceptación: 07-03-2018

INTRODUCCIÓN

Considerando que la música en general pueda ser dividida en elementos diferenciados como pueden ser la armonía, la melodía o el timbre, es un hecho aceptado que el ritmo por sí solo se puede considerar de los más importantes y en muchos casos concretos el más llamativo dentro de un discurso musical. Tal afirmación, que puede ser cuestionable, no se va a tratar en este artículo sino que se va a intentar identificar ciertas células o fórmulas rítmicas como si fueran una característica esencial de un estilo en particular.

MODOS RÍTMICOS

El ritmo es tan importante que ya desde los comienzos de la música y de la poesía se tuvo la necesidad de la codificación de ciertos esquemas sencillos con la finalidad de adquirir una constante que se fuese repitiendo; tales esquemas servían para darle inteligibilidad al discurso sonoro de una manera tanto didáctica como práctica siendo igualmente utilizados en diversos géneros literarios. Estos esquemas han perdurado en el tiempo y sus nombres son bien conocidos.

Según la clasificación más aceptada históricamente de los modos rítmicos, que además se utilizan para la poesía clásica, tendremos:

- 1- Tróqueo: *larga-breve*
- 2- Yámbo: *breve-larga*
- 3- Dáctilo: *larga-breve-breve*
- 4- Anapesto: *breve-breve-larga*
- 5- Espondeo: *larga-larga*
- 6- Tribraquio: *breve-breve-breve*

Hoppin nos habla de la creencia de que estos modos se desarrollaron a partir del tratado de San Agustín *De Musica*¹. En dicho tratado el autor alude a la relación del doble valor entre una larga y una breve. Para los modos 1, 2 y 6, no hay duda de la proporción de estos valores. No es igual para los modos 3, 4 y 5 en los que se presume la introducción de un valor más largo que sea resultante de la suma de la larga y la breve.

No existe un equilibrio en el uso equitativo de los seis modos; hay una mayor importancia del primero ya que parece haber sido el primero en introducirse. Se puede observar la naturalidad de este modo primero en cualquiera de las obras del repertorio histórico, ya desde sus comienzos este modo tiene una presencia abrumadora en el *Magnus Liber*². De alguna forma se pueden desarrollar los otros modos a partir de éste: el modo 2 por cambio en el orden de los valores y los otros como desarrollo de los dos primeros.

¹ Richard Hoppin, *La música medieval*, Madrid, Akal, 1991, p. 238.

² Libro de *organa* presumiblemente compuesto por Leonin entre 1160 y 1180 y revisado por Perotin.

NATURALIDAD DE LOS MODOS RÍTMICOS

Parece claro que las distintas formas de ritmo no son inventadas mediante una teoría o bien que hayan surgido por el desarrollo de diversos estudios teóricos. Sin poder demostrarlo a ciencia cierta, los modos rítmicos se justifican porque existe un uso natural del pulso y lo que se desarrolla son las distintas formas de su catalogación según su funcionalidad y efecto en el discurso. Se puede afirmar en principio que de alguna forma el modo 1 transmite una idea de movimiento y el modo 2, por el contrario, ofrece una cierta inmovilidad, si bien resulta precipitado hacer una valoración simplista del efecto de los dos primeros modos.

En los ejercicios de iniciación rítmica para niños se puede observar el efecto intuitivo cuando se pone a un grupo de niños, ajenos a la teoría musical, a dar vueltas alrededor de un espacio y se van marcando pulsos iguales con un sonido percusivo o bien con una tecla del piano. Sin ser previamente advertidos en el momento de cambiar de pulsos iguales a desiguales con duración *larga-breve* la reacción más corriente de los niños es la de continuar con el movimiento pero saltando en lugar de andando. Este tipo de ejercicios se puede ver en diversos libros de educación musical para iniciación donde se puede observar la importancia y prioridad del modo 1 sobre los demás.

Históricamente existen aplicaciones diferentes del ritmo tróqueo, entendido en su significado más amplio de *larga-breve*, que se pueden observar en la ejecución e interpretación musical. Aparece este tipo de interpretación en la música francesa del Barroco y Rococó. A una escritura de notas rítmicamente iguales se le opone una ejecución de notas larga y breve, característica que es conocida con el nombre de *inegalité*. De la misma manera se interpretan las notas iguales en obras del Barroco español llamándose *airecillo* a esta técnica de convertir los valores idénticos en desiguales siguiendo el modo primero. En el *jazz* está también presente esta interpretación conocida como *swing* también estando escritas las notas con valores iguales e igualmente el *ragtime* se suele interpretar también con esta técnica.

De la misma forma que un ritmo de *larga-breve* produce una sensación de movimiento, el ritmo opuesto de *breve-larga* debería de producir estaticidad, incluso cierta expectación en algunos casos, si bien estas sensaciones son muy discutibles.

Ciertamente con un ritmo de *breve-larga* se hace difícil imaginar el final de un pasaje o de una obra ya que se espera que continúe la frase. Un ejemplo de que esto no es siempre así lo tenemos en el final del estudio op. 10 n° 12 de Chopin donde los dos últimos acordes, siendo de valor igual, simulan un efecto parecido al de un ritmo yámbico con el que finaliza la obra.

En cuanto al parentesco con los otros modos podría relacionarse el ritmo *larga-breve* con otro más elaborado y de efecto parecido: *larga-breve-breve*, relacionando, tal como se ha dicho antes, el tróqueo con el dáctilo. En este caso se puede decir lo mismo del ritmo opuesto que sería *breve-larga* y su relación con el anapéstico *breve-breve-larga* con un efecto parecido en la movilidad del ritmo. También en estos casos los ejemplos en las obras musicales hablan por sí solos. Un caso de combinación de ambos ritmos dáctilo y anapesto lo podemos encontrar en la conocidísima *Badinerie* de la Suite n° 2 de Bach; el primer ritmo lo encontramos en el mismo comienzo de esta obra y el segundo inmediatamente después con el motivo que le sigue a continuación.

DESEQUILIBRIO EN LA UTILIZACIÓN DE LOS MODOS

Revisando varios libros de música escogidos como muestra nos encontramos con la dificultad de encontrar un ritmo yámbico más o menos mantenido, incluso resulta relativamente excepcional encontrar algún pasaje musical en el que aparezca la figuración *breve-larga* aunque sea de forma ocasional en alguna obra tomada al azar. De igual manera nos encontramos con que la dificultad es parecida a la de no encontrarnos con un ritmo tróqueo en algún pasaje o motivo en alguna obra también elegida al azar debido a que su presencia resulta abrumadora en cualquier género musical.

Como se ha apuntado anteriormente, es sabido que el ritmo *larga-breve*, con su expresión escrita más común de corchea con puntillo–semicorchea en binario o de negra–corchea en ternario, expresa por sí mismo y a priori vitalidad y movimiento, sin meternos en una explicación más profunda de este efecto.

De la misma forma podemos intuir que el ritmo yambo crea una expectación o interrogante acerca de lo que está por venir en el discurso musical. Esta función parece la ideal pero no tiene por qué ser la única para este ritmo.

Se puede constatar fácilmente que a lo largo de la literatura musical se encuentran más veces el esquema de corchea con puntillo–semicorchea que el contrario que sería semicorchea–corchea con puntillo (incluyendo sus respectivos valores equivalentes con notas más largas o más cortas) en una proporción abrumadora. Por poner algunos pocos ejemplos de referencia en los que el ritmo tróqueo es parte estructural o muy importante de la música tenemos los siguientes casos escogidos de la literatura clásica y romántica:

Ritmo *larga-breve*

Beethoven: Sonatas nº 5, 1^{er} movimiento; nº 18, 4^o mov; nº 21, 2^o mov: nº 28, 2^o mov.; nº 32, introducción, y 2^o mov. Gran Fuga op. 133. Sinfonía nº 9, 1^{er} mov.

Haydn: Sinfonía nº 101 *El Reloj*, 2^o mov. (la melodía contrasta con el ritmo de corcheas percutidas iguales).

Schubert: Sonata nº 21 D958, 1^{er} y 4^o mov.

Chopin: Balada nº 2, combina el ritmo tróqueo con el dáctilo, modo característico a su vez del tema de la sonata en La mayor de Mozart y de la Sinfonía nº 7, 1^{er} mov., de Beethoven, ritmo que puede considerarse emparentado con el tróqueo al compartir características comunes.

Los ejemplos son tan numerosos que no resulta útil ni relevante el intentar hacer una relación demasiado amplia. Más bien cabría hablar de formas o conceptos en los que este ritmo es característico como por ejemplo en la Obertura francesa o en la Siciliana.

Ritmo *breve-larga*

Se trata de un ritmo que en principio causaría la sensación de frenar el movimiento y la fluidez del discurso musical. A priori sería más fácil encontrarlo en un movimiento lento que en uno rápido.

Este ritmo se puede encontrar fácilmente durante el clasicismo como forma de apoyatura. Por ejemplo, entre una multitud de piezas lo podemos encontrar en el Divertimento K 136 de Mozart en el que el comienzo en Re Mayor tiene el apoyo de las notas de la melodía con este esquema rítmico. El mismo caso presenta el Rondó en Re mayor K 485 para piano del mismo autor que por cierto comparte el mismo motivo inicial y tonalidad.

Hay adornos muy parecidos con el esquema de dos notas muy breves y una larga; no deja de ser una variante en la que la nota principal está adornada por otra u otras más breves que se le anticipan. Así, de esta forma, se podrían añadir grupetos de tres o cuatro notas a una nota larga provocando un efecto de alguna forma similar al del ritmo *breve-larga*.

En general nos vamos a decantar por concretar el caso de *breve-larga* que sea más bien independiente de esta fórmula clásica de adorno de una nota larga cuya utilidad no pasa de ser la de realzar esa misma nota. Es por esta razón por la que se descartará este recurso de apoyatura ejecutándose como un ritmo yámbico al ser una fórmula con más sentido melódico que rítmico además de presentar algunos problemas para su interpretación. A este respecto Hans-Martin Linde nos dice que:

Se distinguen dos tipos de apoyaturas: las largas y las breves. La apoyatura larga debe de ser tocada sobre el tiempo; la breve puede caer sobre el tiempo o también sobre la parte débil del tiempo [...] En el transcurso del siglo XVII se impuso cada vez más la costumbre de tocar la apoyatura sobre el tiempo (anteriormente fue ejecutada sobre la parte débil del tiempo) [...] De todos modos, tal manera de ejecución no llegó a imponerse. La regla que exigía que el valor de la apoyatura breve debía ser restado de la nota principal, no fue aceptada universalmente. Saint Lambert escribe: “No está debidamente aclarado si se debe sustraer esta nota del valor de la nota principal o de la anterior”- Loulié opina que la apoyatura es “tomada a veces del valor de la nota que la precede; otras, del valor de la que le sigue”³.

Revisando las obras para piano de Mozart y Haydn la presencia de una figuración *breve-larga* no pasa de ser testimonial, incluso en Haydn es muy excepcional; aún siendo éste más proclive a experimentar con figuraciones más rebuscadas que Mozart, no resulta fácil encontrar casos aunque sean testimoniales. Un ejemplo concreto lo encontramos en Haydn en la Sonata nº 40 en Mi mayor (edición Peters) en el final de la exposición del primer movimiento. Sin embargo conviene destacar un empleo exhaustivo de este ritmo en el 2º movimiento del Concierto nº 1 para piano de Mozart, probablemente compuesto por él mismo a pesar de su dudosa atribución.

Los ejemplos del ritmo yámbico podemos reconocerlos en las siguientes obras tanto si su presencia es característica como ocasional:

³ Hans-Martin Linde, *Pequeña guía para la ornamentación de la música de los siglos XVI–XVIII*, Buenos Aires, Ricordi, 1958, p.12.

Beethoven: Sonata op. 109, 1^{er} movimiento (el 2^o movimiento sería un ejemplo del ritmo opuesto ofreciendo una oposición al anterior).

Chopin: Polonesa n^o 1 (solo el comienzo que resulta muy característico gracias a este recurso). Estudio op. 25 n^o 5. Berceuse.

Schubert: Impromptus op. 90 n^o 2 y n^o 4. Impromptu op. 142 n^o 2. En estos casos la mano izquierda utiliza un ritmo yámbico que recuerda al de la Sarabanda en las suites barrocas.

Mussorgsky: *Cuadros de una exposición: Gnomo*.

Brahms: Sinfonía n^o 2, 4^o movimiento en algún pasaje de transición (compás 140 y ss.).

Johann Christian Bach: Sinfonías op. 6 (varios ejemplos).

Aquí se podría hablar de un ritmo característico que tendría un capítulo aparte. Sería el resultante de la combinación de ritmo yámbico con el tróqueo dentro del mismo compás. Este ritmo sería el de *breve-larga* acentuado como es natural en la primera y seguido por una nota más breve que la primera para completar el compás ternario. Un ejemplo práctico sería negra-negra con puntillo-corchea. En general en las Sarabandas es fácil encontrar esta estructura, es el caso de la sarabanda de la suite n^o 7 en sol menor de Haendel (o en Schubert del Impromptu op. 142 n^o 2 o del op. 90 n^o 4 a partir del compás 47, que convierte el ritmo de la mano izquierda en melodía). También en las Chaconas es fácil observar este ritmo⁴. En la Chacona para violín de la Partita n^o 2 de Bach⁵ se observa el ritmo de tres notas característico en la que las dos primeras hacen ritmo yámbico y la segunda y tercera del compás lo hacen tróqueo, siendo la nota intermedia la nota larga que hace de puente común entre ambos ritmos. El ritmo modelo sería, como se ha señalado anteriormente, negra-negra con puntillo-corchea en un compás de 3/4 o blanca-blanca con puntillo-negra en uno de 3/2. Se puede encontrar este ritmo además en el Concierto op. 5 n^o 12 *La Folia* de Corelli, y también en diversas piezas de órgano de Louis Couperin (Sarabande, Chacone) e incluso en obras más modernas como en el primer lied de *Frauenliebe und Leben* op. 42 de Schumann.

⁴ En el libro *Johann Sebastian Bach, Works for violin*, New York, Dover, 1978, se puede ver en un par de ejemplos en el total de obras de este libro.

⁵ Muy conocida esta Chacona como obra independiente, ha sido además versionada para piano para la mano izquierda por Brahms.

En algunos casos el efecto de figuraciones análogas puede ser parecido si se adopta la forma de *breve-breve-silencio*. El silencio que sigue a las dos notas realza el acento que tendrá la siguiente nota breve del compás que sigue haciendo un efecto análogo. Tal es el caso del 2º movimiento de la Sinfonía 40 de Mozart que utiliza este recurso de forma abundante e igualmente lo podemos ver en algún pasaje del *Berceuse* de Chopin en la mano derecha.

Para probar la escasez de la figuración *breve-larga* en la literatura clásica musical más usual basta observar el *Requiem* de Mozart al completo para hacerse una idea de su falta de presencia a pesar de la variedad rítmica de sus movimientos. Como contraste, en otra pieza religiosa, el *Stabat Mater* de Pergolesi, este ritmo sí está muy presente por comparación con otras obras. Ya en el segundo número, *Cujus animan*, el ritmo yámbico se hace constante en el canto contrastando con un ritmo tróqueo en la línea del bajo que cubre el hueco rítmico del final de compás. Otro ejemplo en la misma obra lo tenemos en el conocido *Vidit suum* habiendo más ejemplos aunque menos importantes.

En los 23 cuartetos de Mozart nos encontramos la figuración *breve-larga* en casos aislados en los cuartetos KV 159 (Allegro), KV 421 (Trio del Menuetto), KV 499 (1º movimiento) y en el último, KV 590 (Andante), si bien en el primero y en el tercero la figuración hace el papel de apoyatura. En el último caso la figuración toma el carácter de ritmo propio.

COEXISTENCIA DE AMBOS MODOS

Muy interesante será la coexistencia de ambos tipos de ritmo dentro de una misma estructura o frase. En el Renacimiento hay muchos ejemplos, especialmente como cláusula final *breve-larga-larga-breve-acorde final*. Un ejemplo muy conocido lo tenemos en la pieza vocal «Hoy comamos y bebamos» de Juan del Enzina, en concreto en la frase que dice «mañana ayunaremos». También se puede ver esta secuencia rítmica en diversas combinaciones en frases vocales, como por ejemplo en la célebre pieza del Cancionero de Upsala «Dadme albricias hijos d'Eva».

Con respecto al uso de esta secuencia o fórmula en una cláusula final, se puede ver en piezas de otros estilos distintos posteriores. Un ejemplo de este ritmo se puede ver

en el final del preludio nº 2 de Debussy *Feuilles mortes*. También está presente en el cuarteto KV 172 nº 12 de Mozart en la voz de la viola del comienzo del Menuetto en el que la figuración *blanca-negra-negra-blanca* en un 3/4 tiene un adorno en la segunda nota que desvirtúa algo el efecto.

Si la figuración *breve-larga* resulta ser muy minoritaria con respecto a la contraria, *larga-breve*, la dificultad aumenta en la búsqueda de ambas fórmulas formando una combinación conjunta. Existen casos en que por analogía nos puede dar una idea del efecto buscado. En este caso no se van a tener en cuenta figuraciones parecidas como las que podemos encontrar en Ragtimes y otros ritmos parecidos del estilo de *breve-larga* con ligadura hacia la parte fuerte para formar una síncopa. Aunque sean figuraciones parecidas se van a considerar diferentes en el efecto ocasionado aunque por supuesto habrá casos confusos en los que no se va a poder delimitar con total seguridad la igualdad de un ritmo al esquema propuesto en este artículo.

Volviendo a las fórmulas de dos notas, sin más adornos, para cada uno de los ritmos tróqueo y yambo, para poder acotar la búsqueda se va a intentar la localización de los casos más exactos con esta figuración. En este caso nos encontramos con una cierta laguna de nomenclatura en el empleo de las dos fórmulas combinadas que caractericen un ritmo propio ya que no existe una denominación que las identifique como tal, a falta de otra propuesta mejor se les va a dar el nombre de ritmo o esquema *combinado* para referirnos a la unión de *larga-breve-breve-larga* o viceversa.

En el antes mencionado Impromptu op. 90 nº 4 de Schubert, se podría ver algo parecido a este diseño en la mano izquierda si no es por la ligadura que une las dos notas largas en una sola que se encuentra arropada con notas breves en ambos extremos. Este diseño está presente desde el mismo comienzo de la obra y se repite constantemente mientras fluyen los arpeggios quebrados de la mano derecha. Por esta razón habría que englobarlo como síncopa aunque estaría bastante cerca del concepto que se quiere especificar.

Para la búsqueda de este *ritmo combinado* nos vamos a centrar sobre todo en la música vocal o solista más que en el acompañamiento. En la música existen muchas fórmulas de acompañamiento que tienen una función de apoyo armónico y rítmico

imprescindible pero resulta más interesante su papel dentro de una melodía o voz principal ya que las fórmulas de acompañamiento o voces secundarias tienen en determinadas ocasiones la función de rellenar los huecos de vacío de la principal.

En el caso de la música vocal se pueden ver algunos ejemplos en el comienzo de canciones que quedan caracterizadas con los dos ritmos uno a continuación de otro. Por ejemplo, el comienzo de la canción de Mick Jagger y Keith Richards «Angie» que comienza por *breve-larga* y sigue inmediatamente con *larga-breve* aunque con alguna nota intermedia en la tercera sílaba que desfigura algo el esquema. Otro ejemplo parecido podría ser el comienzo de la canción religiosa «Salve Madre», himno del Congreso mariano Hispano-Americano, aunque en este caso el orden de los valores está al revés. En el caso de la canción «I'm not in love» del grupo 10cc el esquema *larga-breve-breve-larga* se está repitiendo de forma continua desde el principio de la canción precedido por una anacrusa.

RITMO LARGA-BREVE-BREVE-LARGA COMBINADO COMO CARACTERÍSTICA

Este ritmo, aparentemente contrapuesto en su expresión de movilidad, aparece con cierta frecuencia en música inglesa, tanto folklórica como culta. Siendo una combinación de uso poco frecuente, se puede observar su presencia en varias obras que son consideradas representativas de la literatura musical inglesa.

Por poner algunos ejemplos podemos observarlo en *Los Planetas* de Gustav Holst, concretamente en el 4º movimiento *Júpiter*, en donde ya en el compás 6 aparece un elemento recurrente en que la figuración es *breve-larga* seguido inmediatamente por *larga-breve*. En este caso, aunque la escritura sincopada engañe a la vista y la segunda nota larga no entre con el tiempo fuerte, el efecto auditivo es bastante parecido al referido anteriormente.

Como se ha dicho anteriormente nos vamos a decantar por la señalización de esta figuración dentro de la música vocal en un repertorio inglés. Para poder relacionar esta figuración con la música popular es más fiable su determinación dentro de una pieza

cantada que a su vez puede haberla tomado directamente del folklore o haberse visto influenciada de alguna manera por éste.

En música vocal inglesa se han elegido obras que puedan ser consideradas como representativas de la misma. En la música del siglo XVII nos encontramos con diversos autores de entre los que sobresale Henry Purcell. A pesar de la influencia europea que pueda tener este compositor es uno de los más importantes de la historia inglesa.

Fijándonos en algunas obras de Purcell encontramos con frecuencia estos elementos. Nos vamos a fijar en *Dido y Eneas* (1689) y en *King Arthur* (1691) por escoger dos obras representativas de dicho autor.

En *King Arthur* inmediatamente que empieza el primer cantante en el acto I, compás 10, ya utiliza la fórmula *breve-larga-larga-breve* en el tercer compás de su papel. Resulta un dato interesante ya que no ha habido que buscar demasiado para encontrar este esquema a diferencia de la búsqueda en otras obras musicales de otros estilos. Seguidamente no hay que esperar demasiado para ver otro ejemplo en el tenor en el compás 23 del mismo acto.

A partir de aquí la búsqueda de este elemento en este acto I se vuelve infructuosa ya que solo se localiza ocasionalmente en el compás 161 y en el 187 además de en algún pasaje instrumental que por lo dicho con anterioridad no se va a considerar relevante.

Es a partir del compás 265, desde *Come, if you dare* hasta el final de este acto cuando la presencia de este elemento rítmico, combinación de los dos modos rítmicos opuestos, se vuelve tan habitual que caracteriza toda esta parte durante más de 100 compases. Su aparición afecta a las distintas voces y también a las partes orquestales de acompañamiento.

Más adelante, en la conocida Venus's song: *Fairest isle, all isles excelling*, en el acto 5º de esta ópera, nos encontramos nada menos que con 10 figuraciones que combinan yambo-tróqueo en un aria que está compuesta de solo 64 compases⁶.

⁶ Esta combinación está hecha con valores más largos, en lugar de utilizar semicorchea y corchea con puntillo y el mismo orden inverso, la escritura se hace con negra-blanca-blanca-negra.

En *Dido y Eneas*, nos encontramos con que la primera aparición de Belinda en el primer acto ya nos aporta este esquema, igualmente ocurre en la primera actuación de Dido en el Aria *Ah Belinda, I'm press'd* en la que Dido hace gala de una abundancia de la secuencia rítmica tróqueo-yambo combinada. Esto se va a ver reflejado incluso en los recitativos aunque en este caso no se perciba con total claridad. En los recitativos el texto no tiene un ritmo tan marcado, tendiéndose a subordinar el compás en favor del ritmo textual. Por ese motivo, a pesar de la figuración escrita, el oído no percibiría con la misma claridad este elemento *combinado* como lo haría en un aria.

Nuevamente, en el duetto *Fear no danger*, el personaje de Belinda canta utilizando de forma masiva esta combinación rítmica, aunque con valores proporcionalmente más largos: negra-blanca-blanca-negra, esquema que luego es repetido por el coro.

En el acto 2º hay una falta casi absoluta de este elemento a excepción de algunas apariciones esporádicas a cargo de Belinda y repetidas por el coro que no llegan a tener la relevancia del acto anterior.

En el acto 3º aparece con más frecuencia que en el acto anterior, sobre todo en los recitativos, aunque no tiene la misma relevancia que en el acto 1º.

MÚSICA FOLKLÓRICA INGLESA

Para terminar con la investigación podemos comprobar las figuraciones rítmicas de este elemento *combinado* en dos volúmenes que servirán de muestra⁷. Estos son:

Volumen 1

- 1- Joy of my heart
- 2- Glenlyon Lament
- 3- Health and joy be with you
- 4- The Bashful Wooer

⁷ Se ha elegido la colección arreglada de canciones para canto y piano de Hugh S. Roberston. *Songs of the Isles. A collection of Island and Highland Tunes form various sources, set to English (or to Anglo-Scottish)*. London: Curwen Edition, 1950. Esta recopilación parece tener un cierto carácter didáctico presentándose la letra bilingüe en el idioma original y en inglés moderno.

- 5- Hebridean Plaint
- 6- Sing at the wheel
- 7- In praise of Isla
- 8- Mingulay Boat Song
- 9- Morag's Cradle Song
- 10- Island Shanty
- 11- Rise and follow love!
- 12- Westering Home

De todas ellas podemos señalar las canciones números 1, 4, 5, 7, 8, 10, 11 y 12 como aquellas en las que no aparece en la parte vocal la figuración *combinada* tróqueo-yambo o viceversa.

En la canción 2 aparece esta figuración *combinada* en 9 ocasiones. Teniendo en cuenta que la parte vocal se compone de 16 compases es una proporción bastante destacable.

En la canción 3 aparece la figuración *combinada* en 4 ocasiones. A destacar también la aparición adicional de figuraciones *breve-larga* de forma independiente que aportan un ritmo yámbico que tampoco resulta muy habitual, en este caso se trata de una pieza cantada de 36 compases. Hay que hacer notar que esta canción tiene una extensión mayor que la anterior.

En la canción 6 aparece la figuración *combinada* en 4 ocasiones en 24 compases.

En la canción 9 aparece la figuración *combinada* en 9 ocasiones en 20 compases.

Algunos detalles adicionales se pueden señalar. En la canción 4 hay un ritmo *combinado* pero solo en el acompañamiento, no encontrándose reflejado en la parte cantada. En la nº 10 solo destacar la aparición de la fórmula *breve-larga* en 3 ocasiones y ninguna vez la combinación de tróqueo y yambo. Sin embargo hay un efecto parecido al ritmo *combinado* en estas 3 ocasiones por lo que me parece oportuno reseñarlo aunque no contarían en el cómputo final.

En la canción 11 existe el mismo esquema que en la 10. Se observan las mismas fórmulas de *breve-larga* en 5 ocasiones que están seguidas por 2 notas iguales que podrían ser susceptibles de interpretación desigual, haciéndose semejante al esquema combinado derivado de las otras figuraciones, aunque esta libertad no tendría un excesivo

fundamento. El hecho de que aparezcan 5 veces el esquema *breve-larga* ya resulta muy representativo habida cuenta que la extensión es de 26 compases para la parte cantada.

Volumen 2

- 1- Lewis Bridal Song
- 2- The Fidgety Bairn
- 3- Hebridean Shanty
- 4- Highland Credle Song
- 5- Iona Boat Song
- 6- Air falalalo
- 7- None so sweet
- 8- Ossianic Processional
- 9- Shuttle and loom
- 10- The Top of the Morning
- 11- Uist Tramping Song
- 12- The Windjammer

En este volumen nos encontramos con tres canciones, nº 2, nº 8 y nº 10, que utilizan el esquema rítmico *combinado*. En la primera de forma abundante aunque solo en la segunda parte de la canción y en la segunda y tercera canción solo de forma ocasional. En las restantes no aparece este esquema. Como curiosidad destacar la utilización de ritmo yambo en las canciones números 4, 5 y 7, en las que la figuración *breve-larga* seguida de dos notas breves anuncia una cierta similitud con el esquema *combinado*.

En resumen, de un total de 24 canciones entre los dos volúmenes hay 7 de ellas que presentan un esquema combinado de ritmo tróqueo-yambo estando presente en la parte cantada. Esta proporción parece bastante elevada.

CONTRASTE DE ESTA FIGURACIÓN EN UN CACIONERO ESPAÑOL: EL CACIONERO DE CÁCERES

Por poner en relación la música inglesa con un cancionero folklórico español, se ha escogido al azar el de Cáceres, recopilado por Manuel García Matos, y se han buscado unos esquemas parecidos de combinación tróqueo-yámbico cuya presencia en la música inglesa ha resultado ser más abundante que en otros estilos.

Este cancionero contabiliza 311 canciones vocales y se caracteriza por una gran riqueza rítmica en la que no faltan cambios de compás y algunos compases muy poco usuales como los de 10/16⁸.

En este cancionero de Cáceres aparecen estas figuraciones con mucha moderación por no decir que de forma excepcional. Por supuesto que la figuración *larga-breve* sigue siendo de presencia obligada en casi todas las canciones. De forma muy escasa la figuración *breve-larga*, aunque presente especialmente en finales de dos sílabas. Para la figuración *combinada* hay algunos ejemplos reales y otros aproximados que se pueden localizar en el capítulo de *Canciones de Ronda* mayoritariamente. En concreto se pueden señalar los casos más claros en las siguientes canciones numeradas:

La canción 23 presenta una complejidad curiosa. En tres compases 3/8, 2/8 y 3/8 presenta la estructura negra-corchea, corchea-corchea, corchea-negra. Estando la secuencia *combinada* en los compases de 3/8 separados por un 2/8 con notas iguales. Esto ocurre en dos ocasiones en una canción de solo 14 compases.

La canción 58 contiene la figuración blanca-negra-negra-blanca con las sílabas de la palabra *Catalina*. Las dos primeras sílabas y notas en un compás de 3/4 y las dos siguientes en uno de 4/4 que necesita ser completado por dos corcheas siguientes.

La canción siguiente, n° 59, presenta un caso parecido. Las dos veces que menciona el nombre de *Maruxiña* lo hace con notas corchea con puntillo-semicorchea-corchea-negra con ligadura. También utiliza un nombre de mujer para el mismo ritmo.

La canción 131 presenta en los tres finales de frase el esquema blanca-negra-negra-blanca en 3/4 como ritmo para finalizar, siendo la tercera nota una negra con un adorno rápido.

La canción n° 135 presenta un esquema de cuatro frases en las que el final de cada una de ellas termina en blanca-negra y el principio de la siguiente es negra con puntillo corchea. Esto se repite 4 veces y tendría un efecto parecido al buscado aunque algo deslucido al tener un cambio de frase justo en el medio.

⁸ En el apartado de *Perantones* nos encontramos con 13 canciones en compás de 10/16 y una en 15/16.

En la canción 148 se repite hasta seis veces una secuencia de cuatro sílabas en forma blanca-negra-tresillo de corcheas-blanca en compás de 3/4. El tresillo de corcheas forma claramente un floreo de la tercera sílaba que no oculta demasiado el efecto del ritmo *combinado*. Su presencia tan abundante en una canción de 23 compases puede reflejar un ritmo característico de esta canción que también destaca por los frecuentes cambios de compás contabilizándose nada menos que 14 cambios de compás entre 2/4, 3/4 y 4/4 en total sin contar la indicación del compás inicial que sumarían 15 en total.

CONCLUSIÓN

La aparición de la secuencia *larga-breve-breve-larga* y viceversa está muy presente en la música inglesa, tanto en la muestra tomada de las óperas de Purcell como en la muestra tomada de la música folklórica. Estas muestras se han elegido de forma aleatoria y se han observado tomando como referencia comparativa diversas obras seleccionadas del repertorio musical general.

Se puede observar una abundancia de este elemento *combinado* que se concentra en determinados momentos de una pieza o concentrado en algunas de las canciones de una obra mayor notándose su falta en otras partes o piezas aunque pertenezcan al mismo repertorio. Esto nos lleva a pensar que no es un elemento que está presente por azar sino que se encuentra visible por considerarse relevante en las circunstancias en que las canciones o los pasajes así lo demandan. No ocurre lo mismo con su aparición en otros estilos donde no se ve esta concentración en determinados momentos concretos en general ni se reconoce como característico de la frase musical en cuestión sino que su aparición se puede calificar como esporádica.

Faltaría por hacer un estudio de mayor profundidad para contrastar con una mayor abundancia de datos si la secuencia *larga-breve* seguido inmediatamente por *breve-larga* o la secuencia inversa es una característica que podría encuadrarse dentro de un estilo inglés que se ha ido forjando con el paso del tiempo o bien que estaba presente en las raíces folklóricas y ha subsistido a pesar de la evolución histórica musical.

Habida cuenta del volumen de música y de la extensión del trabajo se podría decir que a priori esta característica se cumple en algunas de las partituras más conocidas del repertorio inglés y está presente con más abundancia que en otros estilos o repertorios; además, al ser una figura rítmica llamativa es fácilmente identificable al oído, incluso más que a la vista, por lo que cabría hablar de un posible origen folklórico más que académico.

BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA-MATOS, Manuel. *Cancionero popular de la provincia de Cáceres. Lírica Popular de la Alta Extremadura. Vol. II*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1982.

LINDE, Hans-Martin. *Pequeña guía para la ornamentación de la música de los siglos XVI–XVIII*. Buenos Aires: Ricordi, 1958.

HOPPIN, Richard. *La Música Medieval*. Madrid: Akal S.A, 1991.

ROBERSTON, Hugh S. *Songs of the Isles. A collection of Island and Highland Tunes form various sources, set to English (or to Anglo-Scottish)*. London: Curwen Edition, 1950.