

# “Color y Textura en la Música Chilena Actual”

-----  
*Transcripción de la exposición hecha por el académico Juan Lémann  
en sesión de la Academia Chilena de Bellas Artes,  
el 10 de abril de 1986.*

Tratando de relacionar la música con aspectos plásticos, encontramos términos comunes. ¿Qué significado damos los músicos a lo que se llama color, a lo que se llama textura, al elemento timbre?. **Color** es un término ambiguo cuando se refiere a la música. Se ha usado muy a menudo como sinónimo de “timbre”, y de muchos otros aspectos del trabajo musical, como los adornos, las taleas. Un diccionario musical dedica una página completa a las acepciones del término “color” en la música.

Se ha usado también esta nomenclatura con criterio psicológico, asociándolo a situaciones o ambientes; como sinónimo de variación o variedad tímbrica. El color musical, que es totalmente subjetivo, asocia las combinaciones sonoras o el sonido mismo, a sensaciones, imágenes o ideas; es un elemento de sugerencia muy usado especialmente por los impresionistas. Incluso puede vincularse al carácter de un pasaje o de una obra. Al hablar de música se usan expresiones como “color armónico”, que depende del grado de tensión de los acordes y de sus enlaces, o de la distribución de sus intervalos que hagan que, por ejemplo, se junten notas en el bajo, se junten notas en el agudo o haya mucha separación dentro de cierto registro del acorde, lo que cambia el color del acorde, aunque las notas sean las mismas.

También se habla de “color local”. A veces se dice que un trozo tiene un color muy brillante, otras que es oscuro, chispeante, y ahí ya estamos entrando en el terreno del carácter. Tal como ya dije, se habla también del color como adorno, como coloratura, floreo o talea, como en el caso de los motetes isorítmicos. Refiriéndose al timbre o a sus combinaciones, también se habla de color. La klanfarbenmelodie o melodía de timbres, por medio de la cual, durante su transcurso una melodía cambia de timbre, obtiene así un mayor colorido. Referido esto a la orquestación se ha hablado de “orquestaciones llenas de color”.

Y el timbre ha llegado a ser tan importante, ese color-timbre que, si no existe en una obra contemporánea, pasa a ser considerada probablemente neoclásica. Claro está que además habría que ver sus proporciones rítmicas, las proporciones de sus frases, sus enlaces armónicos, el tipo de armonía, etc. Pero el color es uno de los elementos que decide, en parte importante, la contemporaneidad del lenguaje.

También existe la “**textura**”, que hace en cierto modo referencia al color. La ambientación, las atmósferas, todo lo que escuchamos cuando estamos oyendo música impresionista, evidentemente contienen una referencia al elemento “color”. Pero, como hemos visto, el color tiene tantas acepciones que usarlo como equivalente de timbre puede resultar un equívoco.

El **timbre** es un término más apropiado para referirse al sonido en sí. El timbre es un parámetro del sonido. El término “parámetro” fue extraído de las matemáticas y denota las diferentes variables que componen el sonido. Estas son: altura, duración, intensidad, timbre y transientes. La **altura** es muy fácil de conocer, producida por la frecuencia de la onda. La **duración**, lo que dura una nota en relación al tiempo, es otro de los parámetros que puede ser medido, proporcional o simplemente en forma aleatoria, en los casos en que se deja al albedrío del instrumentista. La **intensidad**, lo que se suele llamar volumen. La dinámica en algunas obras es muy variada; puede haber cambios de una nota a otra no solamente suaves o fuertes, sino también semifuertes, puede haber “crescendo”, disminuyendo, una amplia gama de posibilidades que se pueden alcanzar con la intensidad. Todo lo cual redundaría forzosamente en el carácter de la obra, en la expresión de la melodía o de los pasajes que haya que ejecutar.

El **timbre** es complicado de explicar porque con él se entra en la composición del sonido. Cuando se oye un “do” o un “la”, creemos que estamos oyendo un solo sonido, pero la verdad es que estamos oyendo muchos sonidos simultáneos a este, sonidos concomitantes al sonido fundamental. Estos sonidos armónicos que se van sumando al principal son sinusoidales pero, como en los instrumentos o en los diferentes generadores, la dosis en que se dan estos agregados al sonido fundamental es diferente en intensidad. Eso hace que en el análisis de la onda resultante, las curvas sean mayores o menores en amplitud. De las combinaciones de ondas más pequeñas, de menos frecuencia que se van agregando a la principal, resulta una onda que tiene a veces una forma muy caprichosa, pero que va a ser periódica. Cada cierto trecho se va a repetir igual, hacia arriba y hacia abajo de un eje que sería la horizontal de un par de coordenadas. El timbre depende, además, de otros elementos que lo modifican, por ejemplo la resonancia, y a veces también, de ciertas características físicas del ejecutante, cuando se trata de un instrumento. Ello puede llegar a crear parte de un estilo de ejecución.

El timbre logra individualizar un instrumento de otro, por lo cual se ha estado enseñando que, considerando el color igual al timbre, el color es la cualidad que nos permite distinguir un instrumento de otro. Sin embargo, la verdad es que ese sonido tiene un comienzo, después probablemente una caída, luego tiene una mantención y por último un corte, cuando el sonido se corta. Se parte de cero y se aumenta rápidamente de intensidad hasta el sonido que se quiere dar. Este se puede mantener horizontal en un instrumento determinado, en otros puede que baje un poco y se mantenga hasta que se corte, no bruscamente sino en una determinada inclinación, según el instrumento que se está tocando. Por ejemplo, en el clarinete, al cortar un sonido queda una resonancia que se alcanza a percibir. En otros instrumentos como el piano o el órgano, tampoco se corta en seco, dependiendo incluso de la acústica de la sala en que se está tocando.

Tenemos hasta aquí explicados en forma somera, la altura, duración, intensidad, el timbre y las transientes, los cinco parámetros que componen el sonido. Estos términos se usan mucho en la música electrónica, pero también se aplican a la música instrumental.

Con respecto al sonido mismo, no basta con que se produzca en un medio elástico, como por ejemplo, donde haya moléculas de aire chocando entre sí, porque podría tratarse de sonidos inaudibles como el ultrasonido, sonidos que están sobre las frecuencias que nosotros podemos escuchar. Pero ese sonido no es musical. Sonido es para nosotros el que podemos escuchar cuando llega a ser una sensación. El sonido es el resultado sensorial de series de compresiones y vacíos producidos entre las moléculas del aire por

un generador de tipo fonomecánico o electrónico. La voz humana es fonomecánica, y electrónico es un generador que por medio de voltaje y de variaciones de éste, produce el sonido. La resultante de todos los componentes que integran un sonido se puede representar por medio de una línea que tiene diferentes formas, sea de senoide o cualquier onda compleja, como en el caso del violín o del piano. Y eso se puede ver en movimiento en un instrumento llamado osciloscopio, especie de máquina electrónica con una pantalla como de televisión, en la que por medio de un bombardeo de protones se produce la imagen correspondiente a la gráfica del sonido. Es interesante observar esto pues el ver como se mueve la onda en la pantalla produce la impresión de un verdadero ballet. Y hay otro tipo de pantallas que sirven para ver cómo se mueven los componentes de ese sonido y en qué grado están, puesto que van variando constantemente. El sonido no es algo estable, salvo que sea un sonido electrónico; el sonido fonomecánico en general, tiene bastantes variables y va cambiando constantemente. El sonido del violín es uno de los que más varía. Tiene el vibrato, el arco que no se pasa nunca de la misma manera, por lo que es también muy difícil de reproducir, a no ser que se acuda a una grabación de mucha fidelidad.

Las **transientes** son también una característica del sonido y de los instrumentos que se reconocen muchas veces, no sólo por su timbre o forma de onda, sino por esta característica de intensidades del sonido en su transcurso a través del ataque, la duración y los otros factores. Por ejemplo, en el timbal y el piano, suena una percusión al comienzo y luego el sonido empieza a disminuir; la trompeta parte súbitamente y no progresivamente, en cambio el clarinete o el saxofón parten con una especie de soplido anterior. El oboe y el fagot tienen otro comienzo que los hace aptos para los staccatos. El instrumentista por su parte, puede hacer variar el ataque de los sonidos de acuerdo a recursos propios de la técnica del instrumento. En el caso del piano, a pesar de ser un instrumento mecánico en que el martinete golpea contra la cuerda, al tocarlo suavemente el sonido resulta más blando que si se toca fuerte; entonces el timbre de ese momento del ataque tiene menos cantidad de armónicos que si se tocara fuerte.

También se puede modificar la mantención del sonido, como decíamos respecto al vibrato en el violín, y en instrumentos de viento en general. Igualmente, los timbres se pueden modificar con elementos que se le agregan al instrumento, como la sordina. En un violín, la sordina es una especie de pequeño peine que se coloca encima del puente y que hace que éste, que transmite el sonido al interior del violín, se vuelva más pesado y el sonido resulte más afelpado. A los bronce también se les puede agregar sordinas, especies de conos dentro del pabellón, lo que produce un sonido nasal.

Hablando de las transientes del sonido, si tenemos algunos acordes sonando -sea en forma de coral, con sonidos homófonos y llevando este aspecto a la orquestación- se da la posibilidad de modificar el curso de un sonido fabricándole su ataque, su caída, su duración y su extinción, por medio de varios instrumentos combinados sobre una misma nota. Una nota podría partir con un golpe de xilófono que no va a quedar sonando, pero ese xilófono podría sonar simultáneamente con un vibráfono que es un metalófono que tiene un sonido de gran duración. Entonces, el xilófono iría al comienzo, continuaría el vibráfono con el mismo sonido, probablemente con un vibrato y luego empezaría a extinguirse desde el momento en que sonó, pero muy lentamente, ya que posee una resonancia muy larga y, cuando vaya a extinguirse completamente puede ir entrando muy despacio en ese sonido un clarinete, el cual puede ir creciendo hasta llegar a un forte y, si el instrumentista lo requiere, ese mismo forte lo puede transformar en un piano inmediato, piano súbito. Todas esas son variaciones sobre un mismo sonido. En un conjunto sonoro

donde no se trata de una sola nota, se puede hacer lo mismo; un gran acorde puede sonar súbitamente y que de ese gran acorde queden sonando dos sonidos de cualquier instrumento. Gran parte del arte de la orquestación consiste en fabricar, no sólo las combinaciones de sonidos e instrumentos que se van a usar, sino en fabricar las transientes de ese gran instrumento llamado orquesta.

En música electrónica es frecuente grabar un sonido y una vez grabado, se elimina el ataque cortando la cinta con tijera. Se puede aquí manejar el aspecto transientes con absoluta libertad.

En un conjunto, esto produce una diversidad de ataques y mantención al tratar de usar diferentes timbres, no empastar unos con otros sino que usarlos puros. Esto permite una mayor variedad en la orquestación, lo que es notorio en la música actual y que le da un sello bastante particular.

La **textura** es el otro término que íbamos a tratar. Generalmente se produce por medio de una trama de sonidos. Podríamos comparar las melodías con hilos que se van moviendo a diferentes alturas. Y si esos hilos se trenzan, o van unos encima de otros o paralelamente, tendremos texturas distintas. Además, hay instrumentos que producen sonidos indeterminados que pueden ayudar a crear texturas bastante indefinidas, sin reconocerlos al escuchar la orquesta. Se podría decir que la textura también depende del material y del tratamiento de ese material. La fuga, por ejemplo, tendría una textura polifónica y las obras de Anton von Webern una textura puntillista, al usar muchos elementos de poca duración que producen sonidos altos y bajos, algunos de los cuales quedan sonando y otros no. Esta textura es bien distinta a la de Bach que se oye en forma continua de izquierda a derecha y sin interrupción. Se podría hablar también de una textura maciza. Brahms, por ejemplo, emplea una orquestación maciza porque no solamente usa los extremos de la orquesta, sino que todo el bloque central va ahí dando una sensación de solidez, lo que en el fondo es una textura. Cambia el timbre en cierta forma pero cambia la textura. Vemos aquí a la textura asociada en parte al timbre, pero no al timbre aislado de cada instrumento, sino al del conjunto. Al usarlo hay que tener cuidado pues, si sobre un mismo sonido colocamos diferentes instrumentos, lo más probable es que los timbres perderán su individualidad y se van a empastar. Cuando se mezclan los timbres se resiente la armonía, se tiene una sensación gruesa pero, dentro del conjunto, no se individualiza con cada instrumentos escuchado en forma distinta. En consecuencia, la textura no sólo depende de la trama, sino también de las hebras que la componen.

A menudo los silencios no son totales en la música. Son revestidos de pequeñas sonoridades; son silencios relativos. Debemos aclarar también que el silencio instrumental y el silencio electrónico son diferentes.

Al referirnos concretamente a la música del siglo XX, se puede decir que la variación del timbre y el énfasis en el uso de transientes son unas de sus principales características. A lo largo de la historia se ha observado desde el uso de timbres, como una consecuencia de la altura, hasta su uso como elemento formal. En la música chilena se ha producido la misma evolución, sólo que en un tiempo más corto y con un desfase cronológico. Se repitió lo mismo que había ocurrido en Europa, un tiempo después y en períodos más cortos.

El timbre siempre ha existido. De ahí el concepto de Schönberg. No puede haber sonido sin que este sea emitido por un instrumento generador con sus características tímbricas. Luego, el timbre está antes que la altura. La melodía de timbre es un derivado de este concepto. Es usada en casos como la tercera pieza de “Cinco piezas para orquesta, opus 16”, de Schönberg; el “Ricercar” para seis voces de la Ofrenda Musical, que fue reorquestada por Webern, de tal manera que a veces cuesta saber donde van las voces, ya que uno sigue el timbre en forma psicológica y puede equivocarse al creer que la melodía se encuentra donde va un instrumento.

El interés por el timbre como elemento primordial surgió casi simultáneamente en Debussy, Ravel, Schönberg y el resto de los compositores de la Escuela de Viena, especialmente Webern, aunque hay que reconocer que ya era importante y notorio en las creaciones orquestales de los compositores rusos del siglo XIX. A pesar de que el timbre siempre existió, su uso se fue haciendo más consciente a medida que avanzaba el tiempo. En la época barroca, el timbre era un elemento concomitante y accesorio del sonido, lo que explica que algunas obras como “El arte de la fuga”, resista múltiples formas de orquestación. En este caso, el timbre no cambia el sentido de la obra, no es parte integral de la forma. La utilización consciente de todas las transientes se ha vuelto especialmente propia de nuestro siglo. En la música de cámara hay más posibilidad de variedad colorística o individualidad de timbres. En la música sinfónica se requiere de mucha maestría para tratar las masas de cuerdas, especialmente en forma eficazmente tímbrica. Eso lo hizo por ejemplo Krystof Penderecki en el “Treno a las víctimas de Hiroshima”, pero sigue siendo difícil trabajar para orquesta y hacer una cantidad de cambios simultáneos con todos los instrumentos de cuerdas. Por esto, los compositores recurren muchas veces al “divisi” es decir a escribir en una pauta cada uno de los instrumentos y que cada instrumento toque por separado lo que tiene escrito.

En la música electrónica todo esto depende sólo del compositor. Es indudable que la música electrónica ha influido sobre la tímbrica de la orquestación, tanto por su mayor conocimiento de la acústica, como por el acostumbamiento a sonidos nuevos. El mayor uso que un compositor haga del timbre o transiente en cuanto a su variedad, no lo clasifica en bueno ni malo; siempre deberá existir una relación entre propósito y forma, idea y timbre; es por lo cual sólo se pretende en este trabajo mostrar casos en que se puede observar el manejo del fenómeno tímbrico.

Ahora, voy a hacer escuchar algunas grabaciones de música chilena, con una reseña muy cortita antes de cada trozo.

Vamos a escuchar obras con tratamientos orquestales de empastes sonoros y amalgamas de timbre ocasionalmente destacados.

De **Domingo Santa Cruz**, por ejemplo, “Preludios Dramáticos”, la parte que se llama “Presentimiento”. El color orquestal sugerente es aquí algo tenebroso. Usa el clarinete y corno cantables, trabajo por terrazas, sumando instrumentos, en agregación de timbres que se empastan. Se destacan los solos de los vientos y las melodías en violines. Hay bajos profundos, el tratamiento orquestal se podría decir que es relativamente wagneriano, hay coros de timbres y totales amalgamados (se escucha un trozo).

Ahora, de “Cuatro movimientos sinfónicos”, de **Carlos Isamitt**, el primer movimiento. Aquí el uso de timbres amalgamados e individuales, me sugieren personalmente a ratos la música de Alban Berg. Es una obra de tipo intermedio en materia de individualización de

timbres; no hay especial tratamiento de transientes en conjunto, hay color dentro del empaste, hay un juego de timbres dentro de ese empaste; hay un empaste que tiene un color distinto. Podría decirse que tiene un timbre de conjunto diferente, pero lo que cambia es, más bien, lo que llamamos color (se escucha un trozo).

De **Jorge Urrutia**, “La pastoral de Alhué”. Aquí se puede hablar de color local. No se observa un tratamiento tímbrico importante, pese a sus influencias de los impresionistas. (Se escucha un trozo).

Estas tres obras yo las había agrupado, como he dicho, entre obras con tratamiento orquestal de empaste sonoro y amalgamas de timbre ocasionalmente destacados.

Ahora, un segundo grupo con obras de variedad tímbrica menos empastadas y ataques individuales instrumentales. De **Juan Orrego Salas**, la “Serenata concertante”. La parte “Leggiero” tiene tratamiento orquestal por oposición de timbres, por voces, con algunos empastes necesarios. (Se escucha un trozo).

De **René Amengual**, una parte del “Concierto para Arpa”, con un tratamiento tímbrico bastante tradicional y color impresionista (uso la palabra subjetivamente). Tratamiento tímbrico individual y de conjunto. No se observa tratamiento de transientes de conjunto solo las transientes naturales en un instrumento. (Se escucha un trozo).

Ahora vamos a escuchar un grupo de obras de tratamiento tímbrico individual, de conjunto también, y de transientes iniciales tales como ataques. En algunos casos, con variaciones del “sustain”, es decir de la mantención del sonido además del tratamiento tímbrico de la voz como en el caso de la obra de **Miguel Aguilar** “Obertura para teatro integral”: Variedad tímbrica, ataques individuales de sonidos normales, la melodía de timbres. (Se escucha un trozo).

De **Miguel Letelier**, “Nocturno”, para voz y conjunto de cámara. Tratamiento individual y de conjunto, algo de transientes iniciales, tratamiento tímbrico de la voz. (Se escucha un trozo).

De **Jaime González**, un “Ave María”, también con integración de textura y timbre. (Se escucha un trozo).

De **Hernán Ramírez**, “Quehaceres”, donde la textura del timbre es muy notoria. (Se escucha un trozo). Aquí hay mucho de aleatorio, en que suena todo junto.

De **Gustavo Becerra**, escogí un quinteto con piano, que no es lo que más se presta para tener mayor color, pero el color se obtiene por tratamiento de textura, figuración melódica, ataque, pizzicato, sordina, sul ponti, todo lo que puede producir en la cuerda cierto color. (Se escucha un trozo).

De **Acario Cotapos**, “Tres piezas sinfónicas”, con un tratamiento intuitivo de transientes, consciente del timbre aislado y de conjunto, el tratamiento de textura. Acario Cotapos demuestra aquí su característica jovialidad. (Se escucha un trozo). Además del sonido principal, la obra está llena de tanto sonido secundario y fino, lo que determina que por medio de la figuración trató de dar más color a su música.

Para terminar, sin que exista en esta presentación ningún ánimo de ordenación por categorías, ningún propósito de valoración, sino de acuerdo con la mayor o menor presencia de textura, color y otros aspectos que hemos estado analizando oiremos de **Juan Amenábar**, “Ludus vocalis”, música electrónica, con un tratamiento total paramétrico y de texturas.

De la “Leyenda del Mar” (de **Juan Lémann**), escucharemos la tercera parte. Tratamiento total paramétrico, bastante color armónico, color de adorno combinado con otros adornos simultáneos y color local en algunos pasajes. Esto se hizo utilizando un verdadero barroquismo de adorno, adornos entrelazados múltiples, además del color instrumental. “Leyenda del Mar” es música para un ballet que se compuso sobre la leyenda chilota de la Pincoya. (Se escucha un trozo).

En esta exposición he mostrado diferentes aspectos de la música chilena según el mayor o menor uso del timbre en algunas obras. Hay que tomar en cuenta que los mismos compositores tienen diferencias de una obra a otra y, por lo tanto, en lo seleccionado no hay ninguna calificación del compositor, sino que ha sido un muestrario de casos que corresponden a los fenómenos que se han explicado.