



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
BACHILLERATO DE BELLAS ARTES

Portes
Artes y Letras



Año 1 / N° 2 / 2012

LA FORMA EN LA MÚSICA: ALGUNAS CUESTIONES PARA SU ESTUDIO Y COMPRENSIÓN

Gerardo Guzmán

Cátedra: Instrumentación y Orquestación

Facultad de Bellas Artes

Proyecto de Investigación Programa de Incentivos: *Los Fenómenos Tímbricos* (Director:
Carlos Mastropietro – Co Director: Gerardo Guzmán).

Universidad Nacional de La plata

cucoguzman@hotmail.com

Resumen

El problema de la forma en la música ha generado múltiples abordajes que incluyen aspectos productivos, perceptuales, analíticos y pedagógicos. Desde el siglo XIX, numerosos tratadistas han encarado el estudio de la forma, atendiendo a perspectivas materialistas o más contenidistas o abstraccionistas.

Desde miradas contemporáneas dos han sido las vías de acceso al estudio formal de su estatuto:

1) la consideración de la música como sonido propagado en un tiempo físico y su vinculación con una temporalidad psicológica y 2) la posible validación de la música como un lenguaje articulado en niveles fonológicos, sintácticos, semánticos y pragmáticos propios, y a su vez condicionantes de los procesos de creación, concreción fáctica en un partitura – obra, y legitimación interpretativa por un ejecutante y un oyente.

Palabras clave: temporalidad, producción, obra, recepción, historicidad

Abstract

The problem about the music form has generated multiple approaches that include productive, perceptual, analytic and pedagogic aspects. From the XIX century, many treatise writers have faced the form study taking into account materialist, more content or abstract perspectives.

From contemporary points of view, two have been the access vias to the formal study of its statue: 1) the idea of music as a propagated sound in a physical time and its vinculation to a phycological time 2) the possible validation of music as an articulated language in its own phonological, syntactic, semantic and pragmatic levels and at the same time, conditioning the creative processes, real concretion in a score –work and interpretative legitimation by an executor and a listener.

Key words: temporality- production- work- reception- historicity

Introducción

A nadie sorprende que la música es un arte, discurso u operatoria que tiene relación con el tiempo. Por lo tanto su señal acústica implica una cronología que nos indica la duración de dicha señal en un *segmento temporal* determinado.

Por una cuestión analógica, por convención y por cierta adaptabilidad lectora de los fenómenos temporales al plano del espacio, la música ha podido representarse en algunos de sus parámetros, mediante un código específico, en términos justamente de una espacialidad concreta, mensurable y visible, lo que denominamos partitura o texto musical.

¿La temporalidad se escucha y la espacialidad se mira?

¿Es pertinente esta asociación?

La música como sonido con un principio y fin, cronológico ¿Puede tener un dimensión espacial, no sólo en su representación gráfica, sino en su correlato perceptual? ¿Podemos imaginar a la música como una señal que al mismo tiempo de establecer una duración temporal se extiende en una dimensión espacial?

¿Lo que la música *dura* es concebible como lo que la música *mide*?

El problema de la forma en la música, parte tal vez desde estos primeros tanteos, de estas maneras iniciales de concebir su cualidad fenoménica y al mismo tiempo su entidad epistemológica.

Si en la Modernidad podemos hablar de una casi tautología entre los eventos ocurridos con la explicitación, categorización, interpretación, representación o comprensión que los conocimientos legitimados efectúan sobre ellos (Bowie: 1999), el tema de la forma en la música puede referirse y advertirse como debate pertinente y valioso recién desde el S. XIX (Dahlhaus, 1997).

En efecto, su participación en los estudios de teoría musical previos a este tiempo está prácticamente ausente, entre otras cuestiones porque las comunidades musicales compartían una serie

de reglas o gramáticas que hacían innecesaria la particularización de este recorte en estudios específicos. Además, desde el momento en que a menudo los compositores e intérpretes convivían en una misma persona, las indicaciones de construcción, realización, diagramación e interpretación de una pieza se efectuaban desde este doble y compartido rol.

Los aspirantes a compositores, en épocas diversas desde el Barroco al Clasicismo, estudiaban, copiaban o analizaban las obras de maestros del pasado, atendiendo a cuestiones referidas esencialmente al contrapunto o a la armonía.

El sentido mimético guiaba las operaciones no sólo constructivas sino también pedagógicas, y la búsqueda de originalidad no estaba pensada como un atributo o una consigna a atender o aprender, al menos en forma radical.

Desde otra perspectiva, a partir del Renacimiento y especialmente desde el Barroco, ya era una convención estética que el arte y la música en particular, estaban adheridos indisolublemente a la esfera del sentimiento y la belleza. Esta asociación también definirá los posicionamientos de artistas, intérpretes y públicos, así como mostrará influencias en las decisiones productivas, tanto como en las intenciones acerca del análisis histórico y estético, incluso en sus axiologías críticas.

Un ejemplo interesante respecto a las convenciones y estudios respecto de la forma aparece al indagar la vigencia y descripción didáctica de la forma sonata. Precisamente, esta estructura musical, sumamente difundida aun hoy en los estudios académicos, fue de aplicación prácticamente universal en la composición de obras solistas, de cámara o sinfónicas desde los años 1750 hasta prácticamente 1950 (obviamente con cambios en los lenguajes y no en todos los estilos o autores). Sin embargo no apareció descrita en la teoría hasta 1840, momento en el los más perfectos compositores que habían consagrado su estructura: Haydn, Mozart, Beethoven y Schubert), ya habían muerto (Rosen, 1985).

La irrupción y multiplicación de los signos en el S. XIX es un proceso que Foucault advierte como primordial en el despliegue semiológico de crecimiento cuantitativo y cualitativo de las sociedades burguesas, y que caracteriza el mundo europeo de estos tiempos (Foucault, 2010).

El arte se aparta sustancialmente de la noción de mimesis que había caracterizado la producción anterior. Esta cuestión es particularmente significativa en la música y la literatura (Barthes, 2011), (Bowie, 1999). Las corrientes diversas en estas artes: realismo, naturalismo, simbolismo, así también como los estilos neogóticos o eclécticos en la arquitectura ejemplifican esta coyuntura epocal, situada entre invención y recreación.

De este modo la práctica y la enseñanza musical parecen necesitar de una serie de estudios normativos, que permitan la clasificación de variados tópicos de la música (instrumentación, interpretación y forma musical entre otros), así como de las voluntades de originalidad e individualismo estético y formal.

Los compositores románticos, esquivos en general a reglas y recetas del pasado reciente, esto es el Clasicismo (caracterizado por una sincronía entre forma y contenido), hacen avanzar paradójicamente a la academia hacia una búsqueda de esquematizaciones didácticas que pretenden por una parte ilustrar y dejar expresas las bondades formales de ese pasado peligrosamente vacilante, como de dar instrucciones precisas para los caprichosos y extravagantes noveles artistas.

La normatividad de estas aproximaciones se dirigen primordialmente a encarar estudios fraseológicos y prescriptivos de la estructura musical, completamente teñidos por aspectos de contenido emocional, descriptivo, asociativo y reflexivo de sentimientos y emociones, esto es de implicancia primordialmente semántica (Fubini, 1991).

La música y su forma se validan como aptas y valiosas en tanto puede detectarse o inferirse a través de ellas un *qué quiere decir*, pleno de referencias expresivas, evocativas o descriptivas.

El problema de la forma en la música está ligado (y no sólo en este momento) profundamente al *nivel de su significación*, de su semánticidad, qué y cómo significa, ante quién y sobre qué cosas.

En tanto su referencialidad, sobre todo en el caso de la música instrumental o sin palabras, es ambigua, compleja, multívoca o bien ausente, su cualidad o entidad formal revela consecuentemente, especiales caracteres y aproximaciones.

Recién en el S. XX, (con ciertos antecedentes en el Formalismo de E. Hanslick), comenzarán a plantearse estudios más técnicos, diríase, *objetivos* y a su vez centrados en la música entendida no como mero soporte material de sentimientos evocativos o expresivos, sino como organización temporal, particular y autoreferencial de ideas estrictamente técnico - musicales, cuya descripción y categorización acentúa el valor tectónico e intrínseco de su discurso, antes que nada *acústico*, basado en todo caso en ideas genéricas de tensión, distensión o vectorialidad.

Acercamientos metodológicos y analíticos

Si la forma se define en varios campos como la apariencia externa de una cosa, en el terreno de la música esta acepción resulta de por sí atractiva, ya que señala por un lado un acontecer perceptual y por otro una pertenencia espacial. Por esta razón los estudios de la forma musical fueron descriptos muchas veces, desde el S. XIX, en términos arquitectónicos, constructivos, como suma de elementos combinados o vinculados para lograr tal resultado. Estas descripciones frecuentemente padecieron de anclajes mecanicistas y meramente materialistas, acerca de cómo la música, a partir de un esqueleto previo y vacío (la forma), se llenaba posteriormente con una sustancia semántica (el contenido).

Este estatismo conceptual en el que la forma se advertía como un *objeto* fue dando paso a estudios más procesuales (muy posiblemente afectados por las leyes de la termodinámica y los avances en las ciencias sociales y biológicas), atentos a describir no sólo constructos o andamiajes esquemáticos o modélicos, sino receptivos a definir a la forma como un *proceso* integral, dinámico y flexible.

Los aportes lingüísticos resultan capitales, toda vez que esta disciplina aplicada a nuestro objeto, infiere que la música puede comportarse como un lenguaje, aglutinante de diversos cortes y niveles y como tal, operar en sincronía o diacronía.

Como es sabido a partir del fundacional *Curso de Lingüística General* de Saussure en 1916, se genera una irradiación y adaptación de estrategias metodológicas a numerosos dominios, que pretenden

encontrar y estudiar los mismos en términos de un código comunicacional de alcances diversos. Estos estudios también cobraron interés en la música.

Empero, la consideración de la música como lenguaje, es un hecho de larga data, cuyo origen, de modo casi empírico puede situarse también en el S. XIX, a partir de los análisis realizados sobre piezas del Clasicismo del S. XVIII.

El estándar formal de este período se construyó a menudo con ciertas semejanzas operativas, ciertamente esquemáticas, a las construcciones lógicas del lenguaje, sostenidas o emergentes además, desde el sistema tonal.

En una construcción formal típica de este período, un segmento musical de tipo oracional (y por extensión toda una pieza) provenía de la ecuación básica proporcionada por la Tonalidad, sistema de alturas, métrico y formal que constituyó el paradigma de toda la música académica centroeuropea desde el S. XVII a comienzos del S. XX.

Dicha ecuación, consistente en la relación armónico - funcional: I V V I, regulaba las tensiones, direcciones, expectativas y conclusiones de modo tal de generar una estructura elemental denominada comúnmente: *antecedente - consecuente*, especie de analogía lingüística respecto al concepto de inferencia: si..... entonces.

Esta construcción gramatical guardaba además relaciones con las ideas de proporción, unidad, coherencia, cohesión y simetría, en algún punto compartidas por el resto de los andamiajes artísticos y arquitectónicos de la misma época y evidentemente establecidos desde una concurrencia, tal vez metafórica, de perspectivas temporales y espaciales.

La música como lenguaje supuso además el posicionamiento de ésta como discurso más o menos dependiente de la lengua natural. Conceptos como frases, oraciones, incisos, párrafos, motivos, preguntas, respuestas, se usaban desde los tiempos decimonónicos para individualizar unidades o segmentos en los que podía organizarse una cierta temporalidad musical, entendida sobre todo desde la sucesión de eventos, de mayor o menor importancia o dimensión.

Detrás de estas aproximaciones se daba por sentada la existencia de una *lengua de la música* asimilable a aspectos fonológicos, morfológicos, sintácticos y semánticos propios del lenguaje. De este modo se infería naturalmente que la música quería decir cosas equivalentes a las palabras o al menos con un estatuto lingüístico equivalente.

No es pertinencia de este trabajo indagar minuciosamente las cuestiones acerca de la propiedad de la música como lenguaje. Es opinión generalizada en la actualidad que la música puede ser un lenguaje pero no en un sentido estricto, entre otras cosas porque no puede darse cuenta específicamente de su lengua; además porque sus referentes son inciertos y sus connotaciones se admiten vastas e irradianes en significaciones complejas (Nattiez, 1987) (Lerdhal y Jackendoff, 2003).

En todo caso su estatuto operaría como lenguaje en tanto nivel poético.

Es también acusada la consideración del concepto de música como discurso en el que la repetición y la redundancia operan como atributos validantes y característicos.

En el siglo pasado los acercamientos de la gramática generativa de Chomsky, los aportes de la gramática textual, la armonía estructural de Shenker, Forte o Salzer, han constituido vínculos y modelos de variada índole y especificidad.

El objetivo de todos ellos es encontrar los caracteres tectónicos - formales constitutivos de la música en tanto señal sonora organizada en el tiempo. Tienen además relaciones con el estructuralismo, toda vez que se atienen a la *obra*, escuchada por un hipotético *oyente ideal*.

Otras perspectivas de análisis se enrolan sobre una especial semiología de la música o bien en las teorías de la recepción en concordancia a aspectos inductivos y empíricos, a través de experiencias estadísticas o experimentales, trabajos de campo, estudios de caso, etc. En esta línea contamos con los aportes de Meyer, Molino, Nattiez, Imberty, Delalande, Berry, Tarasti, entre otros.

Por último la psicología de la música introduce aspectos relativos a la cognición musical, operatividades de percepción, reglas interpretativas y cuestiones corporales pre lingüísticas, entre otras líneas de abordaje.

El desarrollo de estilos posterior al Romanticismo, la crisis del sistema tonal, las reminiscencias y citas de paradigmas del pasado o la invención de nuevos, los dispositivos multimediales o interdisciplinarios, las músicas correspondientes a estratos académicos y otros, genéricamente delimitados como “populares”, constituyeron la base de problemas lingüísticos, redundantes en la selección y articulación de criterios y diseños formales, respecto tanto a unidades fonológicas y gramaticales discretas, como de estructuración general de una pieza u obra musical.

La música en tanto forma, problemas y perspectivas

Digamos primeramente en relación a los anteriores comentarios, que pueden considerarse diferentes ópticas de análisis respecto a la música: las operaciones del productor, las de la obra, y las del receptor (Nattiez 1987).

También que como señal sonora compleja la música admite relaciones y estudios formales que relacionan el nivel de la sucesión con la simultaneidad, de eventos diferentes, sincrónicos o no, ocurridos en un mismo tiempo de su duración.

En otro sentido la música permite abordajes diversos, respecto a:

1) Su temporalidad total dividida en partes, secciones, unidades formales: el desciframiento de aspectos sintácticos relativos al orden y la función de cada una de estas unidades: los criterios de segmentación y agrupamiento. La música como *esquema formal*.

Cobran aquí importancia central los conceptos de repetición y recurrencia, ambas basadas en las nociones perceptuales o analíticas de repetición y diferencia.

2) La forma de la música como *procedimiento compositivo*, es decir el criterio que el compositor decide o establece para la organización de sus ideas: la repetición, la variación, la transformación, la elaboración, la yuxtaposición, el contraste, el crecimiento, entre otras (Kühn, 1992).

3) Niveles de análisis de estos aspectos: *fonológico, morfológico, sintáctico, semántico, pragmático*. En este caso se establecería un camino de análisis desde los patrones discretos que conforman el “alfabeto” musical, oral o escrito (partitura) y sus implicancias gráficas y representativas en términos simbólicos o analógicos, hasta el encuentro de niveles de orden y función de éstos (sintaxis), para concluir en los posibles destinos de significación emocional, expresiva, evocativa, etc., (semántica). Por último, las versiones de una determinada obra conformarían el plano pragmático, toda vez que la misma sería difundida por un específico intérprete y recepcionada por un oyente particular.

Música. Forma e interpretación

La música como régimen alográfico (Goodman, 2010), (Genette, 1997) supone en buena parte de sus formas transmisivas, la existencia de un mediador entre el autor y su obra, y el público. Esta situación implica la irradiación del problema de la forma a un tránsito más complejo, ya que lo que el oyente escucha es transmitido no directamente desde el autor o desde una pieza material autorregulada y autosuficiente, sino a través de un intérprete: llámese instrumentista, grupo, orquesta, director, cantante, que realiza la propia traducción de un texto previo, denominado habitualmente partitura.

De este modo surge el concepto de versión, inherente a muchas músicas y frecuentemente valoradas como habilitantes de las cualidades inmersas en las obras y disparadores de cadenas hermenéuticas de gran alcance.

Conclusión

Por esta razón la música, en tanto señal sonora compleja dotada de propiedades físicas atinentes a su duración, su altura, su intensidad y su timbre, y luego atenta a niveles texturales y de concertación performática, establece circuitos de expandida dimensión productiva e interpretativa, que como recién

se dijo, proveen a su discursividad de “direccionalidades” y relaciones no sólo sucesivas sino simultáneas.

La forma en la música es el resultado de la articulación y combinación de aquellos componentes. Es más una consecuencia perceptual y/ o analítica, que una delimitación a priori y abstracta. Forma como integridad de eventos organizados, como diseño totalizante, devenida de concatenaciones de diverso orden, extensión, función y complejidad.

La distribución u organización de estos niveles empero, no son inmanentes, constantes o fijos. Al menos en las músicas que requieren de un intérprete (y aun aquellas que puedan prescindir de él en tanto que su sonido incide en un auditor no pasivo, sino activo), las combinatorias serán siempre diversas.

En estas condiciones, su repetición (pese a que sean expresos y repetidos los signos que las representan en un papel), contará con una historicidad y actualización reiterada y permanente, ya que la temporalidad intrínseca de su estatuto proveerá tanto al intérprete como a quien escucha de una renovada red de signos y significaciones anexas. (Deleuze, 2002).

Por lo tanto la forma musical es siempre un proceso a construir, una reconstrucción de una temporalidad que pasa *fugazmente*, una dialéctica entre tiempo cronológico y experiencia psicológica. Las unidades constructivas, más o menos discretas podrán tener una morfología o sintaxis igualmente equivalentes.

Pero la semanticidad de las resultantes hermenéuticas otorgará a estas siempre un valor de variedad, en tanto una u otra versión o audición oscurezca o ilumine rasgos, aristas o territorios del autor, de la obra, de quien interpreta o de quien escucha.

Bibliografía

Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2011.

- Bowie, Andrew. *Estética y Subjetividad*, Madrid: Visor, 1999.
- Dahlhaus, Carl. *Fundamentos de la Historia de la Música*, Barcelona: Gedisa ed., 1997.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y Repetición*, Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- Foucault, Michel. *Las Palabras y las Cosas*, Madrid: Siglo XXI editores, 1997.
- Foucault, Michel. *Nietzsche, Marx, Freud*, Buenos Aires: Anagrama - Página 12, 2010.
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza Ed, 1999.
- Genette, Gérard. *La Obra de Arte*, Barcelona: Lumen, 1997.
- Goodman, Nelson. *Los Lenguajes del Arte*, Madrid: Paidós, 2010.
- Kühn, Clemens. *Tratado de la forma musical*, Barcelona: Labor, 1992.
- Lerdhal, Fred – Jackendoff, Ray. *Teoría Generativa de la Música Tonal*, Madrid: Akal, 2003.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse*, New Jersey: Princeton University Press, 1987.
- Rosen, Charles. *El Estilo Clásico, Haydn, Mozart, Beethoven*, Madrid: Alianza Ed., 1985.