

REFLEXIONES EN TORNO AL ESTUDIO DE LAS FORMAS MUSICALES

Sergio Balderrabano*

*Egresado del Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo". Pianista, profesor universitario y director de coros. Se ha desempeñado como pianista solista y acompañante presentándose en diversas salas del país. Integró el quinteto de la cantante Amelita Baltar; el conjunto del bandoneonista Daniel Binelli y la cantante italiana Milva, con quien ha grabado tres CD y ha realizado giras de conciertos en Argentina, Italia, Japón, Grecia, Francia, Australia, Nueva Zelanda y también en España, como pianista invitado del quinteto de tango "La Camorra".

Se desempeña como profesor titular de las cátedras de Introducción al Lenguaje Musical Tonal y Lenguaje Musical Tonal I, II y III en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Como docente-investigador categoría II ha dirigido el proyecto de investigación "Semiótica del componente armónico

tonal" y ha presentado el proyecto "Aspectos gestuales en la música tonal", el cual se encuentra en etapa de acreditación. Presentó ponencias en congresos musicales en Alemania y Finlandia y publicó artículos en diferentes revistas nacionales e internacionales. Ha elaborado numerosos apuntes de cátedra y actualmente se encuentra trabajando en la redacción final del libro *Armonía tonal y gestualidad musical*.

Una primera aproximación a esta temática referida al estudio de las formas musicales nos puede remitir a la siguiente constatación general: cuando hablamos de forma hablamos de un conjunto de componentes y la interacción de dichos componentes entre ellos. La tarea de definir el concepto de forma musical en el campo de la música tonal ha sido realizada tanto por compositores como por teóricos. Dada la brevedad de este artículo, solamente citaremos a algunos de ellos a manera de una breve ejemplificación.

Para Schoenberg (1967 [1989:11]), “(...) la palabra forma quiere decir que una obra musical está organizada [y] los requisitos fundamentales para la creación de una forma inteligible son la lógica y la coherencia”.

Según Stravinsky, “(...) los elementos sonoros se convierten en música sólo cuando se los organiza. La organización total de esos elementos en tiempo y espacio musicales constituye lo que entendemos por forma. (...) La forma es el lugar de residencia de la idea, su conformación visible y su encarnación” (Machlis 1965 [1975:59]).

Desde el punto de vista de los modelos morfológicos tradicionales de la música tonal, estas definiciones sustentan las descripciones de diversos esquemas formales y fundamentan los diferentes enfoques didácticos para la enseñanza de la morfología musical. Así, pueden mencionarse las estructuras tipo A-B-A, la de la *sonata* (con su prototípica articulación en *Exposición-Desarrollo-Reexposición*), la del *rondó* (A-B-

A-C-A), como así también la articulación de fragmentos menores tales como frases, semifrases, incisos, motivos.

Ahora bien, el problema con el que un músico se enfrenta al querer utilizar estas terminologías y este tipo de enfoques para todas las obras tonales es que no siempre se erigen en una herramienta precisa de análisis, habida cuenta de la multiplicidad de lógicas constructivas que las organizan, no sólo en las obras de una misma época sino también en las de un mismo compositor.

En este sentido, el enfoque morfológico del profesor Dante Grella (1992:15) ha intentado englobar las diversas denominaciones morfológicas tradicionales bajo el concepto de *unidades formales*, estableciendo, dentro de ellas, diferentes niveles jerárquicos. Por otra parte, las leyes guesálticas de *proximidad* (los elementos más próximos tienden a ser agrupados) y *similitud* (los elementos similares tienden a ser agrupados) han contribuido satisfactoriamente a la articulación de nuevos criterios de segmentación y unificación de las obras tonales.

Para Clemens Kühn (1989 [1992:17-18]), por su parte, “(...) la forma musical –el diseño acabado de una idea, de una parte de una pieza, de toda una composición o de una serie de composiciones– presupone el acto generador de dar forma”.

Y desde este lugar, propone partir de los siguientes *principios generadores de forma* para constituir un marco general de enfoque analítico:

·“repetición: se retoman ideas y partes sin modificaciones, son iguales unas a otras”;

·“variante: se modifican ideas y partes; son similares entre sí”;

·“diversidad: ideas y partes se alejan unas de otras, sin ser idénticas o sin contrastar marcadamente, son diferentes”;

·“contraste: ideas y partes pujan por apartarse unas de otras y se enfrentan entre sí, son mutuamente opuestas”;

·“carencia de relación: ideas y partes no tienen nada en común; unas respecto a otras son ajenas”.

Ahora bien, para los tipos de música erudita del siglo XX, no ligados a la lógica de alturas propia de la tonalidad, los esquemas morfológicos tradicionales no tienen una aplicación concreta. En un muy breve resumen, podemos señalar dos aspectos importantes dentro de la diversidad de comportamientos y problemáticas que presenta este tipo de música: el abandono de la altura como parámetro generador de la organicidad de la obra y el uso consciente de la indeterminación y el azar.

Obviamente, no podemos plantear que la altura haya dejado de ser utilizada por los compositores en el siglo XX. Lo que sucede es que otras variables comienzan a jerarquizarse como, por ejemplo, las texturas, las duraciones, el espacio registral, las dinámicas, etc., lo cual provoca una suerte de desplazamiento de la jerarquía tradicional del campo de las alturas y una nueva reconsideración de las estructuras formales, alejada de la concepción de música narrativa y de la relación antecedente-consecuente tradicionales.

Así, por ejemplo, el equipo de investigación dirigido por el compositor Mariano Etkin ha elaborado un interesante marco analítico para la música de Stravinsky orientándose, fundamentalmente, hacia dos aspectos: “a) creación de macroformas únicas para cada obra o movimiento, en función del establecimiento de relaciones duracionales entre los segmentos constitutivos, y b) generación de procedimientos de mínima variación aplicados a núcleos motivicos muy reducidos o a secciones extensas” (Etkin *et al.* 1998:53-54).

Por otra parte, a partir de los trabajos de Ernő Lendvai (1971:17), la producción musical de

Béla Bartók es enfocada a partir de otras consideraciones respecto de los conceptos tradicionales de la forma musical. De acuerdo a este autor, el método de Bartók, en su construcción formal y armónica, está fuertemente relacionado con la ley de la sección áurea.

En esta brevísima exposición hemos intentado señalar, a grandes rasgos, algunas concepciones analíticas de las formas musicales. En todas ellas, más allá de las diferencias de los procedimientos, enfoques y metodologías, observamos que poseen un rasgo en común: el análisis morfológico de una obra musical se efectúa a partir de los elementos sintácticos y sus lógicas organizativas.¹

Ahora bien, ¿qué sucedería si nos posicionamos frente a estas lecturas partiendo del concepto más vasto de *forma*? Esta perspectiva nos enfrentaría, necesariamente, con el concepto de *espacio*. Para el campo arquitectónico, la forma puede ser concebida como una abstracción de una configuración espacial, es decir, como la proyección de un objeto que se extiende en el espacio. Para el campo musical (cuyo dominio no es, precisamente, el espacial sino el temporal), este concepto de espacio resultaría una traslación desde el campo arquitectónico y puede ayudarnos a inferir que la forma musical es, en principio, la abstracción de una abstracción.

A partir de esta concepción, la vinculación entre el dominio del espacio con las formas que se desarrollan en el tiempo permite plantear una diferencia sustancial entre la música en sí, como discurso, como movimiento, como proceso puramente temporal y las formas musicales, concebidas como abstracciones de ese mismo proceso temporal. De esta manera, puede elaborarse otro probable enfoque analítico de las formas musicales a partir de una escucha retrospectiva que nos permita percibir el espacio en el desarrollo temporal de la música. Y hablar de una escucha retrospectiva es hablar de historia.

El aspecto histórico no concierne solamente a la forma de cada obra musical sino, también, a las relaciones que se establecen dentro de la estructura formal de las obras musicales: la sintaxis se transformó a lo largo de la historia, sufriendo, a la vez, su influencia. Los conceptos de frases, semifrases, motivos o el más genérico de unidades formales deberán, entonces, resignificarse

dentro del contexto histórico de la obra a analizar. El espacio virtual de la forma musical no comprenderá solamente los elementos de una obra particular sino también la de todo su pasado: no solamente los elementos de una música que venimos de escuchar sino de toda aquella música vivida antes.

Tomemos, por ejemplo, las sonatas o sinfonías del período clásico vienés. Es característico que en sus primeros movimientos, gracias a sus lógicas constructivas adquiridas en el curso de la historia, puedan reconocerse sus diversas secciones formales: la exposición, la transición, el desarrollo, la reexposición, la coda, las cuales no pueden ser sólo identificadas por su posición en el interior del conjunto sino también, y sobre todo, por sus características propias. Y en este sentido, podremos identificarlas a partir del análisis de los comportamientos armónicos, modulatorios, rítmicos, temáticos, dinámicos, texturales.

Tan pronto como estos comportamientos convencionales de la sonata o sinfonía clásicas entran en el contexto musical del romanticismo, sufren un cambio en su significación formal. Dichos comportamientos suelen percibirse incrementados hasta alcanzar niveles apoteóticos, como en las codas finales románticas (como sucede, por ejemplo, en las sinfonías de Bruckner), adquiriendo un carácter sobredimensional, suspensivo, casi eterno.

Asimismo, los conceptos tradicionales de *frase* (concebida como una idea musical con sentido completo) o *motivo* (concebido como la unidad estructural más pequeña con sentido completo) pueden ser pertinentes de aplicar en muchas obras del clasicismo vienés del siglo XVIII, cuyas estructuras fraseológicas tienden a ser periódicas y simétricas. Sin embargo, en las complejidades estructurales de obras tonales románticas de mediados y fines del siglo XIX o de principios del XX, dichos conceptos tienden a perder significación. Pero lo interesante aquí es que esta nueva significación formal, que conlleva el discurso musical del romanticismo, está sustentada en el viejo legado de la tradición.²

Podemos decir entonces que, desde un punto de vista receptivo, la forma de una obra musical alcanzará su pleno sentido si el oyente percibe toda la cadena histórica de los comportamientos musicales. Así, la forma musical

podrá ser concebida como una representación de “modos históricos de pensamiento” (Kühn 1989 [1992:17]) y se erigirá en una categoría que excede el simple fenómeno sonoro: articulada sobre un cierto plan, cada componente de una obra constituirá una parte de un sistema más grande de relaciones históricas. De esta forma, dichos componentes podrán ser enfocados desde una concepción más dinámica, más vital, al insertarlos no sólo dentro de un proceso musical sino, también, dentro de un contexto histórico y cultural.

Con este criterio, una frase musical de 8 compases de Piazzolla, por ejemplo, no podrá ser analizada ni percibida del mismo modo que una frase musical de 8 compases de Mozart, aun cuando presenten similitudes estructurales y sintácticas. Pero muchas veces tampoco podremos aplicar un mismo criterio analítico a las estructuras formales de un mismo compositor. Efectivamente, si bien en el mismísimo Mozart podemos encontrar frecuentemente frases periódicas organizadas simétricamente en términos de antecedentes y consecuentes y articuladas sobre la base de números pares de compases (4+4, 8+8 ó 16+16), también podemos encontrar frases periódicas cuyos antecedentes y consecuentes se organizan alrededor de 8+10 compases, constituyéndose en una ruptura de expectativas respecto de las tipologías estilísticas convencionales.³

A partir de estas consideraciones, resignificamos el concepto de forma musical y sus representaciones estructurales tradicionales al abordarlas como pertenecientes a un contexto cultural determinado y como representantes de modelos de pensamiento emergentes a lo largo de la historia de la música occidental.

Y es aquí, entonces, donde se torna factible enfocar estas problemáticas a partir de un concepto que puede llegar a ser muy fructífero para el análisis musical: el concepto de *isotopía*.

Según Greimas (1979), “(...) por isotopía se entiende una serie de categorías semánticas cuya redundancia garantiza la coherencia y analizabilidad de cualquier texto o signo complejo”.

En el campo musical, las isotopías significan aquellos “principios que hacen que el discurso musical se articule en secciones coherentes” (Tarasti 1994:6). A su vez, como toda obra musi-

cal está organizada a partir de la interacción entre diversos componentes (armónico, melódico, rítmico, textural, etc.), podemos observar que cada uno de estos componentes también está organizado sobre la base de sus propias isotopías, otorgándoles, de esta forma, diversos niveles de coherencia organizativa. Por ejemplo, la relación V-I (dominante-tónica) se ha instalado como una de las isotopías armónicas cadenciales más prototípicas de la música tonal, las cuales podemos percibir las tanto en obras clásicas como en tangos tradicionales, en canciones populares y hasta en jingles televisivos. La organización rítmica 3+3+2 puede ser considerada una isotopía en gran parte de la producción musical de Piazzolla. Además, el concepto de *enarmonía*, tan característico en obras del romanticismo del siglo XIX —gracias al cual un sonido o acorde puede alcanzar múltiples interpretaciones— podrá remitir a lo que Tarasti (1994:6) da en denominar “isotopías armónicamente complejas”, dando cuenta de la función simultánea que pueden llegar a alcanzar las isotopías dentro de un mismo componente musical.

Es así, entonces, que proponemos escuchar y comprender a una obra musical como un emergente de la interacción entre diferentes isotopías. Desde este lugar, las concepciones tradicionales de frase, semifrase o motivo a que hemos hecho referencia anteriormente, podrán verse resignificadas a partir de la idea de isotopías temáticas, motivicas, rítmicas, texturales. El tema inicial de una sonata o sinfonía clásica o el sujeto de una fuga barroca, por ejemplo, podrán concebirse, así, como isotopías temáticas que dan coherencia a todo un movimiento o a toda una obra. En el campo de las alturas, la relación I-V-I puede constituirse en una isotopía profunda que organiza la estructura formal A-B-A' (exposición-desarrollo-reexposición) de un primer movimiento de una sonata clásica.

Asimismo, considerando que dicha estructura formal ha funcionado, durante el siglo XVIII, como un contexto predeterminado que ha condicionado el hacer compositivo y la experiencia musical del oyente, podemos concebirla como una isotopía fundamental para la organización de los componentes musicales. Por otra parte, las texturas (monodía con acompañamiento, contrapuntística, etc.) también pueden funcio-

nar como isotopías. Considerando que las obras musicales se organizan alrededor de una misma o de diferentes texturas, dicha organización puede generar una diversidad de paisajes sonoros en los cuales el o los temas se desplazan y desarrollan.

A diferencia de los análisis estructurales tradicionales —que tienden a segmentar y paralizar el movimiento musical en pos de una focalización analítica de los comportamientos sintácticos—, el concepto de isotopía nos remite directamente al concepto de discurso musical, el cual, de acuerdo con Tarasti (1994:16), “(...) contiene todos los modos diferentes de la música, no sólo la notación sino también el de la realización tonal (las ‘entonaciones musicales’, de acuerdo con Asafiev). Juntos, la notación y la realización tonal forman varios modos de existencia en el discurso musical, los cuales toman su lugar en la cadena total de la comunicación musical”.

Y aquí surge un tema interesante desde el punto de vista del análisis musical: la percepción de la influencia de estas isotopías en el propio discurso musical. En primera instancia podemos decir que escuchar una obra en términos de isotopías implica no partir de preconceptos formales sino percibir sus propias lógicas constructivas y los principios que le otorgan coherencia a su discurso musical. Los preconceptos formales operarán como guías estructurales y no como patrones fijos a los cuales la obra debe someterse.

Por otra parte, podemos decir que la influencia de las isotopías en el discurso musical está basada en dos tipos de comportamientos compositivos: a) el que está regido por las normativas estilísticas de una época determinada; y b) el que está basado en las propias búsquedas del compositor. En el primer caso, dicho comportamiento —de ser unívoco— puede repercutir en una suerte de condicionamiento compositivo del cual emergerían obras similares y una producción musical redundante. Desde este lugar, la construcción de una sonata, un rondó o una sinfonía, por ejemplo, estaría sometida a las mismas pautas elaborativas, condicionadas por las normativas vigentes. A estas pautas Tarasti (1994:16) las denomina “estructuras de comunicación” y a estas estructuras “(...) pertenecen todos esos mecanismos que un compositor utiliza para comunicar sus ideas musicales”. Las estructuras de comunicación⁴ pueden concebirse como aquellos modelos


de decisión “(...) a partir de los cuales un compositor puede experimentarlos como ‘posibles’ o ‘permitidos’, ‘recomendados’ o ‘necesarios’ en cuyo caso se excluyen otras alternativas como ‘prohibidas’ o ‘no recomendadas’” (p.19).

En el segundo caso, nos enfrentamos a la realidad de que en las obras de los grandes compositores no percibimos un sometimiento a ultranza a estas estructuras de comunicación, sino que dentro de ellas es posible percibir secciones o fragmentos en los cuales aparecen comportamientos que surgen de la propia fantasía o búsqueda expresiva del compositor, produciéndose, de esta forma, cambios significativos dentro de esas mismas estructuras. A estas zonas o secciones Tarasti (1994:16) las denomina “estructuras de significación”.⁵

De esto podemos inferir que las isotopías musicales pueden estar en coincidencia con las estructuras de comunicación o generar estructuras de significación que produzcan rupturas con las normativas preestablecidas. De ninguna manera habrá que suponer que las estructuras de comunicación y las de significación tienen asignadas secciones específicas dentro de una obra musical. Por el contrario, éstas últimas se articularán dentro de la obra sin un plan formal previo, de acuerdo a las necesidades expresivas que desee transmitir el compositor.

Las estructuras formales de un tango de Piazzolla, una sonata de Beethoven o de un tema de Dave Brubeck, podrán ser analizadas, así, a la luz de sus propias isotopías, en función de las coincidencias o rupturas con las estructuras de comunicación emergentes de la cultura musical occidental y en función del establecimiento de estructuras de significación que posibilitan las transformaciones estéticas y estilísticas del lenguaje musical tonal.

En definitiva, el concepto de isotopía musical vinculado a los conceptos de estructuras de comunicación y estructuras de significación, puede llegar a erigirse como un concepto relevante para el análisis musical, ofreciendo no sólo otro posible punto de partida para el estudio de las formas musicales sino, fundamentalmente, otros puntos de partida perceptuales. Y estos otros puntos de partida remiten más a la naturaleza dinámica, procesual y emocional de la música que a los en-

foques estáticos y reduccionistas que prevalecen en muchas teorías de análisis musical. 

Referencias bibliográficas

- ETKIN, Mariano; Canción, Germán; Mastropietro, Carlos y Villanueva, Cecilia: “Forma y variación en la música del siglo XX”, en *Arte e Investigación. Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes* 2 (2), 1998, pp. 59-62.
- GREIMAS, A.J. y Courtés, J. : (1979) *Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage*, Paris, Hachette. Traducción al español por Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión: *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje I*, Madrid, Editorial Gredos, 1990.
- GRELA, Dante: “Análisis Musical: una propuesta metodológica”, en *SERIE* 5 (1), Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 1992, pp. 15-20.
- KÜHN, Clemens: (1989) *Formenlehre der Musik*, Kassel, Bärenreiter-Verlag. Traducción al español por Miguel Ángel Centenero Gallego: *Tratado de la Forma Musical*, Barcelona, Editorial Labor, 1992.
- LENDVAI, Ernő: *Bela Bartók. An Analysis of his Music*, London, Kahn & Averill, 1971.
- MACHLIS, Joseph: (1961) *Introduction to Contemporary Music*, New York, W. W. Norton & Company. Traducción española por León Mames: *Introducción a la música contemporánea*, Buenos Aires, Marymar Ediciones S.A., 1975.
- SCHOENBERG, Arnold: (1967) *Fundamentals of Musical Composition*, Londres, Faber and Faber Limited. Traducción española por A. Santos: *Fundamentos de la Composición Musical*, Madrid, Real Musical, 1989.
- TARASTI, Eero: *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

Notas

1 Consideramos pertinente señalar que, más allá de los rasgos comunes que comparten estas diferentes metodologías analíticas, los puntos de partida perceptuales no parecen ser los mismos. Así, por ejemplo, escuchar un fragmento musical en términos de A-B-A, o de frase tipo período, no sería lo mismo que concebirlo en términos de unidades formales o percibirlo a partir de los principios generadores de forma.

2 A manera de ejemplificación, proponemos que se comparen las estructuras A-B-A' del tema de la Sonata en La Mayor K. 331 de Mozart y el A-B-A' del tema No. 21 del *Album de la Juventud* de Schumann. Y, a su vez, utilizar estos esquemas formales para escuchar, por ejemplo, la zamba *Si llega a ser tucumana* del Cuchi Leguizamón o el tango *A Don Agustín Bardi* de Horacio Salgán.

3 Tal es el caso, por ejemplo, del 1er. tema del III mov. de la Sonata para piano en Do Mayor K.309 de Mozart. Lo interesante aquí, es percibir cómo esta ruptura de los comportamientos morfológicos convencionales influye en la concepción formal de todo este movimiento.

4 Remiten a aquellas series de normas y expectativas estilísticas.

5 Remiten a aquellos recursos más idiosincrásicos y expresivos del individuo.