

Diferentes concepciones formales en la música académica del siglo XX

Edgardo J. RODRÍGUEZ

Eje temático: Lenguaje y producción musical

Introducción

En este artículo trataremos la problemática constitución de la forma musical en buena parte de la música del siglo XX. Ésta se habría originado en el abandono del sistema armónico tonal ocurrido a comienzos de ese siglo en el seno de la música académica occidental.

El 'problema formal' podría ser simplemente ignorado si se pensara que el acto mismo de la audición es formativo, lo cual hace honor a una intuición básica y simple del sentido común: percibir es formar, distinguir de entre el caos, hacer pertinente algo de entre el todo informe. A esta objeción le oponemos dos argumentos. El primero proviene también del más pedestre sentido común: la teoría musical, y más específicamente la teoría de la forma musical, no se ocupa de la percepción de formas sin más sino de la específicamente vinculada a lo musical. El modo en como segmentamos una sinfonía del murmullo de la sala de concierto no hecha luz sobre la organización interna de la pieza, ni sobre cómo y por qué la escuchamos como una pieza entera claramente delimitada. Es decir que la teoría de la forma se ocupa del estudio y representación de un segundo nivel más complejo que involucra claras estrategias formativas a cargo del sujeto que percibe.

En segundo lugar, sugerimos que la teoría de la forma que colapsa en aquel momento proviene y se desarrolla a partir del estudio y análisis de la música centroeuropea del siglo XIX. Las vanguardias compositivas de comienzos del siglo XX trabajan, reniegan y, finalmente, destruyen una idea de forma musical históricamente moldeada. Sólo tomando en cuenta esta carga histórica se puede explicar, por ejemplo, el empeño sistemático e imaginativo de Arnold Schoenberg en la búsqueda de regulaciones formales que lo llevaría finalmente al desarrollo del dodecafonismo.

De este modo, las categorías formales, como la disciplina misma, proyectan sobre el siglo XX una dualidad característica del siglo anterior: es a la vez, morfología y estética. Un tema, por caso, es al mismo tiempo concebido como una entidad de la forma (que consiste en un complejo de motivos organizados a un determinado nivel) y como un medio para expresar un contenido o sentido; se lo considera un material musical y un sujeto que lo manipula con algún fin.[1]

En lo que sigue, intentaremos describir y explicar algunos estados históricos relevantes de la evolución del problema formal en el siglo XX tomando en cuenta, cuando resulte relevante para la explicación, esta dualidad en la concepción de la forma musical.

El problema formal a comienzos del siglo XX

La forma musical, en términos amplios, fue profundamente afectada por el colapso del sistema tonal ocurrido a comienzos del siglo XX en el seno de la tradición académica centroeuropea. El sistema armónico funcional garantizó la eficacia formal durante, al menos, los dos siglos anteriores a la crisis. El estado de situación durante ese lapso fue idílico, los compositores creaban objetos musicales de acuerdo con las mismas necesidades y herramientas formales que los oyentes poseían. La elitización de la música académica, típica del siglo XX, pudo haberse debido a la fractura producida en la correspondencia entre necesidades compositivas y posibilidades de estructuración del oyente.

Al menos dos estrategias formales divergentes se desarrollaron en esos años: por un lado la Escuela de Viena procuró mantener la estructuración formal organicista típica del lenguaje tonal de mediados y fines del siglo XIX. Por otro lado, un grupo de compositores, relativamente más heterogéneo que los vieneses (entre ellos Claude Debussy, Igor Stravinsky y Charles Ives), desarrolló una estrategia caracterizable como anti-organicista o, en algún caso, extra-organicista.

Para Schoenberg y sus alumnos la forma siguió siendo básicamente temática en dos de los sentidos más importantes del término: mantienen, por un lado, la idea morfológica de 'tema' como material básico presente en sectores conspicuos de la textura; y, por el otro, la repetición y la recurrencia literal y variada de ese material básico como recurso técnico para el logro de la integración y la coherencia formal.

Este tematismo tiene su basamento en el organicismo del siglo XVIII que llega a Schoenberg y sus discípulos a través de la obra de Johann W. Goethe en el área de la biología. Algunas de las ideas más prominentes de Goethe[2] tienen su contrapartida evidente en la obra de Schoenberg.

Como botánico (disciplina en la cual parece haber logrado mayor profundidad en la sistematización), Goethe hipotetiza la existencia de una *Urpflanze* o planta arquetípica (arquetipo o *Urphänomen*) en la cual se pueden reflejar los contenidos y formas posibles de todas las plantas. Luego la coherencia interna de cada objeto individual (cada actualización del arquetipo), es decir la coherencia de las partes funcionando en un todo, sería el resultado de dos procesos opuestos: la formación (*Bildung*) –que funciona como una fuerza centrípeta– y la transformación o crecimiento (*Umbildung*) –fuerza centrífuga. En una planta, siguiendo con al ejemplo tomado de la botánica, la fuerza centrífuga es el crecimiento de las distintas estructuras: cotiledón, hojas, etc. Por el contrario, la fuerza centrípeta se manifiesta en el movimiento hacia la estructura única y continua del tallo. El balance entre ambas fuerzas caracteriza y moldea cada planta individual. Este balance supone una jerarquía de partes cambiantes dentro del todo y la posibilidad de subordinación entre partes.^[3] La intersubordinación de partes en una estructura jerárquica implica la idea de función, lo que nos lleva al concepto de que las partes, en un todo orgánico, son funciones que se determinan recíprocamente y se unen en un sistema de dependencias.

Las analogías con el pensamiento teórico de Schoenberg que más nos interesan ^[4] se relacionan con la idea de que la coherencia organicista es el resultado de fuerzas concurrentes opuestas. La fuerza centrífuga del crecimiento de la forma (el *Umbildung* de Goethe) se origina en la variación desarrollante ^[5] que sufre la *Grundgestalt* (o configuración básica, no necesariamente asimilable al motivo como unidad morfológica que integra el tema). La fuerza centrípeta justamente está representada por ese material que permanece constante. Al respecto escribe Schoenberg:

‘... llegó a estar claro para mí que la obra de arte es, como cualquier otro organismo completo, tan homogénea en su composición que en cada pequeño detalle revela su esencia más íntima y verdadera. Al separar cualquier parte del cuerpo humano, siempre brota lo mismo: sangre. Al escuchar un verso de un poema, un compás de una composición, estamos en disposición de comprender el todo.’ (Schoenberg, 1963: 29)

‘El mayor talento de un compositor es el de prever el más remoto futuro de sus temas o motivos. Ha de ser capaz de conocer de antemano las consecuencias que hayan de derivarse de las cuestiones planteadas por su material y organizarlo todo de acuerdo con ello... Por tanto, no hay que asombrarse como de un acto genial cuando el compositor, al presentir que habrá de aparecer

más tarde la irregularidad, se desvía desde el principio de la simple regularidad. Un cambio súbito, y sin preparación en los principios estructurales, perjudicaría el equilibrio.’ (Ibídem: 117)

El conflicto entre ambas fuerzas, y del cual la pieza surge, estaría presente ya en la configuración básica. De este modo, la forma se constituye como la necesaria (por estar, de alguna manera, precontenida) expansión y realización de aquél. El objeto musical es como un organismo porque el todo y la parte están interdeterminados. Esta característica posibilita que el credo estético schoenbergiano fundamental sea posible, a saber, que altos niveles de integración de los materiales se correspondan con altos niveles de inteligibilidad del objeto y éstos, a su vez, con una mayor y más profunda comprensión, comunicabilidad y, eventualmente, belleza.[6]

Por su parte, otros compositores por la misma época desarrollaron estrategias formales diferentes. Stravinsky, por ejemplo, proclama las grandes ventajas de la repetición por sobre la variedad:

‘... Siempre he considerado... que es... más expedito proceder por similitud que por contraste. La música se afirma así en la medida de su renuncia a las seducciones de la variedad. Lo que pierde en discutibles riquezas lo gana en verdadera solidez.

El contraste produce un efecto inmediato. La similitud, en cambio, no nos satisface sino a la larga. El contraste es un elemento de variedad, pero dispersa la atención. La similitud nace de una tendencia a la unidad. La necesidad de variación es perfectamente legítima, pero no hay que olvidar que lo uno precede a lo múltiple.’ Stravinsky, I. (1977: 36).

Su visión del devenir formal es no-transformacional, el equilibrio formal procede no del conflicto dinámico entre fuerzas antagónicas sino del estatismo de la repetición y la recurrencia de los materiales. El resultado formal típico es aditivo, la forma es el resultado de la permutación o alternancia de un conjunto de materiales altamente caracterizados y ornamentalmente variados (a diferencia de la variación estructural típica de los vieneses). Stravinsky compone yuxtaponiendo,[7] es decir, reuniendo materiales en sucesión o en superposición por corte y sin transiciones.[8]

Más o menos para la misma época, es decir a comienzos del siglo XX, Ives desarrolla un camino más radical. Algunas de sus obras más personales se basan en la superposición de estratos texturales altamente desintegrados entre sí (quizás como nunca antes en la historia de la música occidental) que incluyen incluso niveles controlados de aleatoriedad. Pareciera que los procesos

de ampliación del material le son ajenos y éstos o se repiten lisa y llanamente o evolucionan libremente.[9]

Hacia los años veinte

Con la formulación del dodecafonismo a comienzos de los años veinte, Schoenberg y sus discípulos intentan concluir la discusión en torno de lo temático/formal con un organicismo perfecto: la serie dodecafónica garantiza la integración y la coherencia formal. Todas las configuraciones formales se originan en el mismo material: la serie. Las dos dimensiones del espacio musical (es decir la horizontal o melódica y la vertical o armónica), al decir de Schoenberg, se unifican en virtud del tematismo serial ubicuo[10] o ultratematismo. [11]

Sin embargo, y a pesar de este logro, el dodecafonismo schoenbergiano potencia la contradicción presente ya en algunas obras atonales: la nueva organización de las alturas es volcada en esquemas formales del pasado tonal organicista: reaparecen, entre otros, la suite barroca, el tema con variaciones y la sonata. La música de Schoenberg parece desarrollarse, paradójicamente, hacia la negación del dodecafonismo (de hecho sus últimas obras recuperan estructuras y sonoridades típicamente tonales). Buena parte de sus estrategias técnicas se dirigen a violentar todas y cada una de las constricciones implicadas en la idea misma de serie, entre ellas: la fragmentación serial isomórfica, la combinatoria hexacordal inversa, la generación de series derivadas, la preservación y acentuación de alturas a través de la elección de niveles de transposición particulares que generan invariantes seriales, la concepción textural completamente tradicional y, por tanto, el registro limitado a la octava, etc. [12]

La praxis dodecafónica aumenta las diferencias estilísticas entre Webern y su maestro. Webern se limita sistemáticamente a las implicaciones de la estructura de la serie dodecafónica. Típicamente, ésta a su vez suele ser el despliegue de relaciones internas de conjuntos interválicos pequeños. Esta marcada limitación relacional es acompañada por una tendencia consistente y estable hacia la fragmentación motívica (a diferencia del pensamiento schoenbergiano claramente temático) por medio de la oposición registral y/o tímbrica y en algún caso con un manejo proto serial multiparamétrico que fija intensidades, ritmo y modos de articulación.[13]

Hacia los años cincuenta

De uno u otro modo, los planteos formales de la vanguardia compositiva surgida luego de la Segunda Guerra Mundial derivan principalmente de las ideas de Webern. Hacia los años cincuenta el serialismo integral (desarrollado por P. Boulez y K. Stockhausen) pretendió anular el componente tradicional y retórico presente en el planteo schoenbergiano.

La idea es simple, consiste en por un lado, extender el control sistemático de la sucesión interválica a los demás parámetros: duraciones, intensidades y timbre. Por el otro, se instaura el puntillismo textural, es decir, la fragmentación de los materiales: fragmentación de índole registral, tímbrica y de intensidades. Este tipo de control puntual, multiparamétrico y dissociativo colapsó la forma musical. Ésta se transformó en una entelequia, en un objeto ininteligible, o, peor aún, recibió un tratamiento simplista. El caso paradigmático de este planteo es la pieza para dos pianos Estructuras 1A de Boulez. En ella la forma resulta de la mera extensión de la serie de duraciones, las articulaciones formales (cuando se producen) escapan al control serial y son simples calderones sobre el último compás de cada sección.

El serialismo integral, como ya dijéramos, combatió los resabios de tradicionalismo presentes en el dodecafonismo (de Schoenberg sobre todo); lo identificó con las acciones y decisiones de un sujeto compositor tradicional. Por ello, propusieron anularlas autolimitándose a la composición de las series básicas y del/los mecanismo/s que regula/n el despliegue de éstas en la pieza. La obra lograría así su máximo nivel de objetivización (es decir, de independencia del sujeto) al consistir solamente en la extensión de las relaciones internas de un material origen.

También se podría pensar que la retirada es sólo parcial: el compositor compone todo otro conjunto de aspectos no determinados por las series ni por el/los mecanismos de despliegue. En el caso de Estructuras algunos de esos aspectos son: la fragmentación registral (origen de la textura puntillista), la superposición de estratos seriales (que incluso provoca la repetición flagrante de alturas en el mismo registro), los tempos de cada sección (que desdibujan la serie rítmica) y la distribución de los calderones.^[14] De todas maneras, el grado de distanciamiento alcanzado entre la obra y su compositor constituyó un momento de radicalidad histórica en la tradición europea.

Por esos años, pero en Estados Unidos, John Cage se inscribe en el mismo tipo de problema que el serialismo integral europeo, es decir, el de una nueva relación sujeto compositor-obra (objeto). Cage, formado en la más pura tradición temática a través de Schoenberg pero influido por modos de pensamientos extra-occidentales, comienza a experimentar sistemáticamente con

el diseño de mecanismos aleatorios. Para Cage, la aleatoriedad es el medio para abolir la presencia del tematismo y del sujeto compositivo que éste supone. Las similitudes con el planteo serial integral son importantes. Para componer *Music of changes*, por ejemplo (pieza contemporánea de la experiencia europea), utilizó un mecanismo aleatorio sofisticado (que utiliza el I Ching) por medio del cual combinó tablas de parámetros que luego desplegó (también de acuerdo con un dispositivo aleatorio) como la composición misma. Así, la tabla de fragmentos (obtenidos aleatoriamente) y el dispositivo aleatorio para la extensión en el tiempo son análogos, por un lado, a las series y, por el otro, al/los mecanismo/s que regulan las exposiciones sucesivas de esas mismas series.

En algunas obras, sin embargo, la propuesta de Cage se radicalizaría a tal punto, que la naturaleza o la realidad simplemente invadirán la acción subjetiva que quedaría circunscripta sin más, al diseño del mecanismo aleatorio.[15] Allí, la comparación y por tanto los vínculos con el serialismo integral deben cesar: Cage deja de componer, de donde se sigue que el problema de la relación sujeto compositor-obra simplemente desaparece. Cage se ubica a sí mismo al margen de la discusión puesto que resigna la función del sujeto.

La forma abierta

Por último, desarrollaremos unos breves comentarios críticos sobre la forma abierta.[16] Esta idea formal, al mismo tiempo que una concepción estética, es característica de los planteos y discusiones de los años sesenta. Las primeras piezas en estilo formal 'abierto' proceden de fines de los años cincuenta. La idea de forma abierta se ha aplicado a una amplia gama de piezas. En por ejemplo, el *Klavierstücke XI* de Stockhausen, se le presentan al ejecutante un conjunto de estructuras cerradas que debe poner en sucesión de acuerdo con su libre voluntad.[17] El resultado supone un grado de variabilidad formal en la constitución de la pieza nunca antes visto en la historia de la música occidental, la pieza recibiría estructuras formales diferentes cada vez que fuera ejecutada.

Sin embargo, este planteo exige un oyente muy particular, uno capaz de comparar en tiempo real la versión que está siendo ejecutada con otra necesariamente anterior o con otras posibles pero no elegidas por el intérprete (y, probablemente, tampoco conocidas por el oyente), para percibir la variabilidad formal de la pieza. Lo cual sugiere que la forma es abierta como proceso

compositivo pero cerrada para la audición del oyente. De este modo, el proceso compositivo, como en otros casos, es irrelevante para el acto de asignación o reconstrucción formal.

Para finalizar debemos señalar que varias experiencias formales relevantes del siglo XX han quedado fuera de este trabajo, entre ellas: la forma momento de K. Stockhausen, la concepción formal de G. Ligeti y el minimalismo repetitivo norteamericano. Estos modos de construcción formal serán el objeto de estudio de trabajos posteriores.

Referencias bibliográficas

Boulez, P. (1956): Schönberg is dead. The Score 6. Ambassador Publishing.

Boulez, P. (1992): Hacia una estética musical, Caracas, Monte Avila Editores.

Dahlhaus, C. (1999): "La música absoluta como paradigma estético", en La idea de la música absoluta, Barcelona, Ideabook; pp. 5-21.

Dahlhaus (1983): "Principles of form", en Analysis and value judgment, NY, Pendragon Press, pp. 45-49.

Dahlhaus (1987): "Form", en Schoenberg and the new music, Cambridge UP, pp. 248-264.

Hubbs, N. (2001): Musical organicism and its alteratives, UMI Dissertation Services.

Kramer, J. (1988): The time of Music, New York, Schirmer Books.

Schoenberg, A. (1963): El estilo y la idea, Madrid, Taurus.

Stravinsky, I. (1977: 36): Poética musical, Madrid, Taurus.

Van den Toorn, P. (1996): What's in a motive? Schoenberg and Schenker reconsidered. The Journal of Musicology, Volume XIV, Number 3: 371-373. California UP.

[1] Otras formas de expresar esta dualidad, aunque no todas coinciden exactamente en sus significados, fueron: forma-contenido, sujeto-objeto, estructura-forma, etc.

[2] Hubbs, 2001.

[3] Para Goethe la posibilidad de subordinación es un índice de perfección de la creación. Así, cuanto más similares son las partes, más homogéneas son con el todo y menos perfecta es la creación.

[4] Aquellas aplicables, en principio, al atonalismo. Por su parte, las analogías con la integración formal en el seno de la tonalidad son directas: el rasgo arquetípico (el Urphänomen) es el principio de la monotonalidad: sólo existe una tonalidad en una pieza, todo desvío de aquélla (independientemente del tamaño) es finalmente subordinado. La monotonalidad (como la planta arquetípica de Goethe) contiene todo el potencial funcional de todas las piezas tonales.

[5] Si a-b-c son una sucesión motivica, el b no sólo deriva del a sino que también anticipa c; a su vez c deriva de b. Más aún, a, b y c son la consecuencia de esa sucesión, un proceso de derivación y anticipación; son escuchados y entendidos como parte de una cadena más grande de la cual se derivan su función y su significado (Van den Toorn, 1996: 371-373).

[6] Algunas citas de Schoenberg ejemplifican este punto: 'La forma en el arte, y en música especialmente, tiende de manera primordial a la comprensión. ... La composición con doce sonidos no tiene otra finalidad que la comprensión. A la vista de ciertos acontecimientos en la historia musical reciente, esto puede causar asombro, ya que las obras escritas en este estilo no han sido entendidas a pesar del nuevo medio de organización. Por lo que, si nos olvidáramos de que nuestros contemporáneos no son los últimos jueces, sino que la historia es generalmente la que predomina, habríamos de considerar condenado este método.' (1963: 143). 'La función principal de la forma es hacer avanzar nuestra comprensión. La música debe de ser un goce. Es innegable que la comprensión es uno de los mayores placeres que se ofrece a los hombres. Y aunque el objetivo de la forma no sea la belleza, al facilitar la comprensión, la produce. ... Las formas son primordialmente entidades destinadas a expresar las ideas de manera inteligible. (Ibídem: 197). 'La forma en la música sirve para facilitar la comprensión por medio del recuerdo. Igualdad, regularidad, simetría, subdivisión, repetición, unidad, relación entre el ritmo y la armonía, e incluso la lógica: ninguno de estos elementos produce y ni siquiera contribuye a la belleza. Pero todos ellos contribuyen a una organización que hace inteligible la idea musical realizada.' (Ibídem: 87)

[7] En el sentido dado por Boulez (1992: 63).

[8] Un ejemplo típico es las Sinfonías de instrumentos de viento, analizadas en el sentido aquí expuesto en Kramer, 1988: 221.

[9] Al no compartir los supuestos del organicismo, su producción se ubicaría potencialmente en una posición extra-organicista. Algunas de las características citadas en el texto son fácilmente observables en, por ejemplo: The unanswered question, Hallowe'en, Central Park in the Dark y Three places of New England.

[10] Schoenberg, 1963: 151.

[11] Boulez, 1956: 20.

[12] Buena parte de las características aquí mencionadas se pueden encontrar en, por ejemplo: las Variaciones para orquesta Op. 31 y la Klavierstücke 33a.

[13] Características presentes en, por ejemplo, los Opus 24 y 27.

[14] Esta enumeración sugiere, en realidad, menos una objetivización creciente que una nueva subjetividad focalizada en otros aspectos de la estructura musical. Las implicancias de esa idea quedan reservadas para futuros trabajos.

[15] Estamos pensando en, por ejemplo, 4' 33" , 0' 00" o, en menor medida, en Imaginary Landscape No. 4.

[16] Basados en Dahlhaus, 1987: 248.

[17] Escapan a la categoría 'forma abierta', sin embargo, aquellas obras que poseen parámetros indeterminados. La indeterminación paramétrica marca en todo caso una jerarquía estructural de los parámetros tal que alguno o varios pueden estar indeterminados, pero la sucesión de los materiales es fija.

EDGARDO JOSÉ RODRÍGUEZ

Profesor de Armonía, Contrapunto y Morfología Musical y Licenciado en Composición Musical, Facultad de Bellas Artes (UNLP), 1995. Doctor en Artes (Teoría musical). Universidad de Buenos Aires (Fac. Filosofía y Letras). Jefe de Trabajos Prácticos por Concurso Ordinario de la Cátedra "Evolución de los Estilos IV" de la carrera de Licenciatura en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires; Profesor Adjunto a cargo de la cátedra de "Lenguajes Musicales Contemporáneos I" (Fac. Bellas Artes. UNLP). Profesor Asociado cátedra "Composición en Estilo II" (Licenciatura en Composición con Medios Electroacústicos, Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Quilmes). Docente de la Maestría en Psicología de la Música (Directora: Dra. Silvia Malbrán) dependiente de la Fac. Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Docente Investigador en el Programa de Incentivos. ejrodri@arnet.com.ar