**JAIME DONOSO**

**INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA EN 20 LECTURAS**

**CUARTA EDICIÓN. 2020**

**EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE**

**CAPÍTULO 8**

**ELEMENTOS, ESTRUCTURAS, ESQUEMAS FORMALES, LA FORMA COMO IDENTIDAD**

¿De qué está hecha la música?

En la música, en cualquier música, pueden distinguirse los siguientes elementos o “materiales de construcción”: el ritmo y el tempo; el timbre; la altura y la textura; la dinámica. Algunos agregan el transiente, ataque inicial de un sonido que puede ser significativo en la percepción del timbre.

Es indudable que la separación de los elementos tiene sólo un propósito didáctico, pues al explicarlos individualmente estamos abordando una tarea de “des-composición”, exactamente contraria al acto integrador de la composición musical. En todo caso, no es casual emplear el símil de los materiales de construcción, pues quien emprende la construcción de un edificio sabe exactamente cuáles son las potencialidades que encierran los materiales básicos con los que se va a levantar la obra, cualidades que abarcan tanto sus aptitudes físicas –resistencia, por ejemplo– como sus posibilidades estéticas. La música, alguien lo ha dicho, es arquitectura en movimiento y la arquitectura es música petrificada. Definir y explicar cada uno de los materiales musicales es ayudar a descubrir las potencialidades que hay en cada uno de ellos y que se pondrán al servicio de la construcción de una obra musical. También en la música podrá haber ideas con mayor o menor “resistencia” e ideas con mayor o menor eficacia estética.

Será entonces un propósito estrictamente didáctico el que nos lleve a plantear la cadena elementos – estructuras – esquemas formales – Forma como identidad. Esto no debe entenderse como una sucesión ineludible (puede no haber esquemas formales previos); el ánimo es sólo ayudar a precisar el vocabulario en un terreno en que las imprecisiones y confusiones abundan.

Se pueden hacer muchos símiles que ayudan a entender el tema y a precisar el uso de los términos. Usemos el símil de la persona.

Un ser humano, para ser tipificado de tal, tiene determinados elementos, ciertas estructuras fundamentales, reconocibles esquemas formales y una identidad particular. El cuerpo humano tiene elementos básicos (“materiales”) comunes para todos. También existen las mismas estructuras básicas, entendiendo por estructuras aquella particular manera como se conjugan los materiales para dar origen a una función biológica específica: el aparato circulatorio, el sistema respiratorio, el sistema óseo, el sistema nervioso, etc. Hay además una aparienciaexterna (“esquemas formales”), es decir, una disposición exterior de nuestros elementos constitutivos, que nos hace decir que tal cuerpo tiene un aspectoantropomórfico. Por último, recién cuando tomemos contacto real con esa persona**,** se nos revelará un mundo único y que no admite intercambio posible. Ese ser en particular, con su universo a cuestas, será inconfundible a través de su psiquis o su alma. Aunque teniendo por base los mismos elementos, estructuras y apariencias de cualquier otro ser humano, en el ejercicio de sus personalísimas cualidades será una entidad irrepetible, con su propio e inalienable destino.

Si aplicamos todo lo anterior al mundo de la música, podemos explicar qué ocurre con una sinfonía, por ejemplo. En la época de Mozart o Beethoven, el concepto de sinfonía estaba ya bien asentado y se aplicaba a una composición para orquesta en 4 movimientos, cuya alternancia era, casi siempre, rápido - lento - moderado o rápido - rápido o muy rápido. Dado el enorme número de sinfonías clásicas que manejan dicho ordenamiento, ya puede considerarse un modelo. Pero no sólo eso, pues los esquemas formalesutilizados en cada movimiento (las “apariencias”), eran, en general, igualmente prototipos. Normalmente, para el primer movimiento, la llamada forma sonata o plan sonata; para el segundo, posiblemente forma canción o tema con variaciones; para el tercero, Minuetto con Trio o Scherzo con Trio; para el último, algún tipo de Rondó. Todas estas denominaciones corresponden a modelos probados, es decir, a esquemas formales que implican una determinada manera de disponer las ideas, aunque no siempre sean adoptados por el compositor.

Por lo tanto, utilizando los mismos materiales, con las estructuras características usadas en la época (ciertas armonías, características melódicas, colores orquestales, ciertas figuras de acompañamiento, etc.) y con los típicos esquemas formales en boga, se da origen a una sinfonía en el siglo XVIII o en la primera mitad del XIX, con un formato relativamente común. Pero todos sabemos que hay una especial e individual manera de articular todos estos componentes y eso hará que cada sinfonía sea especie única en su género. Hay una identidad particular y esa identidad es la Forma, con mayúsculas. Y así como hay seres que, no obstante su identidad, tienen una personalidad gris que no los hace destacarse por ninguna cualidad llamativa dentro de una masa, habrá sinfonías que son poco más que ejercicios de estilo. En cambio, habrá otras que acusan una tan fuerte personalidad que llegan a convertirse en hitos de la historia de la música. Podría decirse, a propósito del género sinfonía, que en su historia existe un progresivo afán de individualidad, lo que se demuestra patentemente si comparamos el número de sinfonías compuestas por los más grandes maestros: Haydn, más de 100; Mozart, más de 40; Beethoven, 9; Brahms, 4. En otras palabras, y de acuerdo a nuestra explicación anterior, la Forma-Identidad se hace cada vez más acusada y el compositor comienza a producir cada sinfonía como si en ello “se le fuera la vida”.

Volviendo a nuestra propuesta didáctica, entenderemos que los elementos o materiales de construcción, no pasan de ser una abstracción expositiva, pues sólo habrá música cuando ellos, unos junto a otros, se integren en estructuras musicales, es decir, adquieran eficacia constructiva y estética. Se puede hablar del ritmo, por ejemplo, como un elemento básico de la música y teorizar en general sobre él. Otra cosa será analizar una precisa estructura rítmica en un determinado contexto, es decir, cuando el ritmo deja de ser abstracción para pasar a convertirse en un elemento que juega un rol reconocible en una obra específica. En los capítulos siguientes, intentaremos una muy breve explicación general sobre cada uno de los elementos básicos de la música.

La caracterización de lo que son las estructuras es más complejo y, desde luego, es imposible intentar una cuantificación de ellas. Así como los elementos pueden ser reducidos a los señalados más arriba, las estructuras son innumerables pues incontables son las posibilidades de combinación recíproca de los elementos básicos. Un solo sonido, en relación a un contexto, es de por sí una estructura compleja pues involucra una duración, una altura, un volumen y un timbre particular. Poblete Varas, citando a Wellek y Warren, dice: “sería preferible rebautizar con el término materiales a todos los elementos estéticamente neutros, y llamar estructuras a la manera en que adquieren eficacia estética”. En las estructuras, que son las combinaciones de fuerzas que se producen en la intimidad de una obra, está la “sustancia” de la música, es decir, las estructuras “son”la música. Su conjunto, enmarcado o no en esquemas formales, dará finalmente por resultado la Forma**,** sinónimo de identidad musical específica.

Dejemos para el final la idea de la Forma-Identidad y ahondemos ahora en lo relativo a los esquemas formales. Para ello se hace necesario insistir en que en el proceso creativo, no hay recetas lineales que permitan describir etapas a cumplir. Lo que sí es cierto es que como toda propuesta creativa que da lugar a un producto que se desarrollará básicamente en una situación de temporalidad,será claro que en la primera decisión que se tome –la primera idea, el primer verso de un poema– estará contenido, en germen, todo el desarrollo posterior, todo el crecimiento que conduce a la Forma. En algunos casos esto es tan evidente, que esa primera idea suena sola, sin acompañamiento de ninguna especie y el oído puede apreciar con toda claridad que el resto del discurso emerge precisa y necesariamente de esa idea; es lo que ocurre, por ejemplo, con un sujeto o tema de fuga.

Es también importante destacar que el crecimiento orgánicode una propuesta que surge de una idea matriz, va a revelarse tanto en lo micro como en lo macro. En otras palabras, el análisis revela que los principios básicos que se detallarán a continuación, pueden ser aplicables tanto en la formulación de una breve idea-núcleo como en un movimiento completo de una sinfonía.

También como un intento puramente didáctico, que actúe como elemento ordenador de la explicación, puede decirse que en casi toda música, de cualquier tiempo y estilo, se dan las siguientes posibilidades como procedimientos composicionales:

* Repetición: una vez dicho algo, se puede hacer crecer la forma musical mediante el simple proceso de repetirlo en forma literal;
* Variación: una vez dicho algo, la forma crece a través de la repetición variada de lo ya expuesto, es decir, lo dicho puede reconocerse aún como base de lo nuevo, pero hay elementos que aparecen sometidos a alguna especie de cambio;
* Desarrollo: una vez dicho algo, no se trata de tomar la idea anterior completa y someterla a variación, sino descomponerla en algunos de sus elementos constitutivos y darle a cada uno de ellos nuevos enfoques y perspectivas, probablemente de gran inestabilidad y rápidos cambios exploratorios;
* Contraste: una vez dicho algo, el discurso continúa con algo completamente distinto.

No podemos olvidar aquí que si bien el proceso de composición difícilmente puede ser descrito a priori, también es cierto que el compositor puede elegir previamenteun marco de referencia que le sirva para inscribir dentro de élsus decisiones. Cuando un poeta decide escribir un soneto, debe adecuarse a esa particular disposición de los versos (dos cuartetos más dos tercetos con específico número de sílabas y reglas de rima) para poder denominar así a su poema. De lo contrario, podrá escribir un bello poema pero que no corresponderá a la forma literaria llamada soneto. Cuando un músico escribe una chacona en los tiempos de J. S. Bach, una sonata en la época de Haydn o un rondó en tiempos de Mozart, ocurre algo similar. Hay esquemas formalesque actúan como una planificación previa, no tanto de las ideas en sí, sino de la manera en que ellas se sucederán dentro de ciertos marcos formales. Si hay partes reconocibles, se trata de disponer esas partesde acuerdo a un modelo anterior al proceso mismo de componer.

Ejemplos de esos esquemas formales de la tradición tonal: la llamada forma canción (ternaria simple); el Minuetto o Scherzo con Trío (ternaria compuesta); el rondó, en sus diversos tipos; la Forma Sonata o Plan Sonata, en sus múltiples aplicaciones; el tema con variaciones, etc. Muchas otras denominaciones de obras musicales, no entran en la categoría de esquemas formales, no obstante el abundante uso que de ellas se puede haber hecho y la razón es que no implican un ordenamiento estereotipado en la sucesión de sus partes o secciones reconocibles. Por ejemplo: el preludio, la fuga, la invención, el poema sinfónico, el concerto grosso, etc. En estos casos, decimos que son los “procedimientos” los que determinan la forma final y no los esquemas, pues la enorme variedad que presentan no permite clasificaciones generalizadas.

Tampoco podemos dejar de advertir que, por el contrario, muchas veces se usan esquemas formales estereotipados disfrazados bajo nombres de circunstancia como “piezas de carácter”: nocturnos, momentos musicales, impromptus. En ellos, se puede dar frecuentemente el esquema ternario (en tres secciones reconocibles, con distintos grados de complejidad) u otros esquemas de los mencionados más arriba. En esos casos diremos: tal nocturno o tal impromptu tiene el esquema de la forma canción, por ejemplo.

Por último, la Forma. Nos referimos a este complejo concepto con letras mayúsculas a fin de no confundirlo con los esquemas formales, error muy frecuente. El equívoco parte, posiblemente, de asumir sólo una de las acepciones de “forma” que proporciona el diccionario. Por ejemplo, la más socorrida que dice que forma, “es la apariencia externa de una cosa, en contradicción a la materia de que está compuesta”. Como se ve, de acuerdo a nuestras explicaciones previas, la apariencia externa es sólo un esquema formal aún muy distante de la identidad final que un ser o una obra de arte poseen. Más aún, si pensamos que el Arte muchas veces ha sido definido como “voluntad de forma”, quedará claro que una definición de algo tan trascendente no puede quedar reducido a una mera “voluntad de apariencia externa” Por lo tanto, para nuestros fines, mucho más apropiada resultará aquella acepción de forma que la define como “disposición o expresión de una potencialidad o facultad de las cosas”, pues ella revela lo esencial de la obra de arte: la materia musical, que en sí contiene la potencia de estructurarse en un todo orgánico, se hace expresión en la Forma-Identidad final. Por eso, para nuestra explicación resulta inútil contraponer o hacer entrar en contradicción a la materia con su Forma o a la Forma con el fondo, pues en la obra musical se integran en una unidad inseparable. En lenguaje filosófico, la Forma-Identidad, es el principio activo que da a la cosa su entidad.

En este contexto, puede llegar a afirmarse que, en definitiva, hay tantas Formas (con mayúscula) como obras de arte, pues nos estamos refiriendo a un modo único de articular la materia, válido sólo para esapropuesta específica. Las sinfonías tempranas de Mozart poseen, desde luego, una identidad reconocible pero no tienen una diferencia radical con las de Johann Christian Bach. En cambio, la “Júpiter”, ha alcanzado la identidad plena de la Forma, la madurez de la distinción. El principio activo la ha hecho emerger con toda su inimitable singularidad.