

FORMA Y DISEÑO

Roy Bennet

ED. AKAL



Madrid 1999

"Au nom de cet essentialisme ou de ce structuralisme téléologique, on réduit en effet à l'apparence inessentielle tout ce qui se moque du schéma géométrico-mécanique: non seulement les pièces qui ne se laissent pas contraindre par courbes et vrilles, non seulement la force et la qualité, qui sont le sens même, mais la durée, ce qui dans le mouvement est pure hétérogénéité qualitative".¹

Jacques Derrida, *L'écriture et la différence* (París, ed. du Seuil, 1967; págs. 35-36)

“D e las muchas maneras que hay de afrontar el problema de la forma en música destacan dos que representan algo así como dos actitudes enfrentadas. Por un lado, cabe considerar la forma como una descripción de la articulación

aparente y a gran escala en la música, es decir, de la división en partes o secciones de la obra musical. El estudio de la articulación presente en un número suficiente de obras permitiría elaborar de forma empírica una especie de tipología de las formas posibles. Además, este proceder se apoya normalmente en las formas institucionalizadas en diversos periodos históricos, es decir, en formas de articular las obras musicales que surgen históricamente y que llevan asociadas otras características, como pueden ser ciertos rasgos rítmicos o métricos, el tipo de instrumentación, etc. No es casual que esta manera de tratar el problema de la forma surja, o al menos alcance sus rasgos más característicos, a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Algo tiene que ver con la descripción morfológica y las taxonomías de los naturalistas de entonces, empezando por Linneo. Se puede rastrear en ella algo del modelo del animal o de la planta con sus miembros y partes naturales que se ofrecen de manera inmediata a la observación, bien que en un caso estemos hablando de una articulación fruto de la naturaleza y en el otro de un fruto de la cultura y de la historia.

Ciertamente, la disciplina

de las formas musicales, el estudio sistemático de las formas, aparece en el siglo XIX y, como señala Clemens Kühn, tiene como referente insoslayable la obra de Beethoven (pág. 12 de su *Tratado de la forma musical*, Barcelona, Labor 1994). Y la musicología enriqueció y superó las limitadas perspectivas originales muy rápido. Pero es de temer que fueran éstas las que, en la mayor parte de los casos, pasaron a los centros y programas de enseñanza de los conservatorios.

Los riesgos que tiene esta línea son varios (aunque no tienen por qué convertirse en faltas efectivas): ausencia de una separación clara entre lo descriptivo y lo normativo, de una distinción entre descripción de la articulación musical y de la descripción de los rasgos de la forma institucionalizada o convencional; aceptación de la descripción que la época da de las formas institucionalizadas; limitación a un estrecho periodo histórico (y a un, no menos estrecho, margen geográfico-cultural), cuando no se extrapolan conceptos surgidos de la consideración de tales ámbitos reducidos a épocas o manifestaciones en relación con las cuales tienen una discutible validez; olvido de las evoluciones y causalidades históricas

(por complejas que éstas sean) y, consecuentemente, del problema de la historicidad; desconexión entre el nivel de la forma y otros niveles estructurales; desconsideración de las posibles relaciones con los problemas de la construcción musical y de la organización de los diversos aspectos de la obra musical en niveles más reducidos -salvo, por lo general, el aspecto temático o motivico y a veces el armónico, aunque casi siempre de manera meramente descriptiva y sin considerar los porqués de las relaciones-, etc. No hace falta poner ejemplos concretos de autores y obras que representen esta perspectiva, pues como tales valdrían la mayor parte de los tratados escolares clásicos sobre las formas musicales.

La otra perspectiva en el tratamiento del problema de la forma quiere enfrentarse a éste de una manera que, simplificando, podríamos llamar explicativa. Considera que el problema de la forma es inseparable de la cuestión general de la estructura. Por lo tanto, su principio sería no separar el problema de la forma musical de los demás problemas referentes a la construcción musical, estudiar las relaciones entre los diversos niveles estructurales, combinar la consideración microscópica

¹ “En nombre de este esencialismo o del estructuralismo teleológico, se reduce a la aparente inessentialidad todo sustrae al esquema geométrico-mecánico: no sólo las piezas que no se dejan asimilar a curvas o espirales, no sólo la fuerza y la calidad, que son el sentido mismo, sino la duración, lo que en el movimiento es pura heterogeneidad cualitativa”.

con la macroscópica, incluso tomar en consideración el problema de la funcionalidad o del significado de la obra musical. Esto no quiere decir que se suponga que la relación entre todos los aspectos considerados es armoniosa, lógica, orgánica o siquiera consecuente, sino que debe permanecer atenta a la posibilidad de que sea conflictiva, aporética, ... o quizás inexistente. Todo esto con el fin de dar cuenta del surgimiento en una obra musical concreta de una determinada organización a gran escala y de sus rasgos diferenciales; y en lo que se refiere a ciertos ámbitos históricos, geográficos y culturales, de la cristalización de dichas formas de organización a gran escala en modelos o tipos posibles, que normalmente son reconocidos como tales por los que practican, estudian o teorizan las artes musicales en el ámbito considerado, pero que a veces surgen de forma subconsciente o inconsciente. Esta perspectiva se inicia ya en ciertos autores importantes -musicólogos y críticos- del siglo pasado, pero nos contentaremos con mencionar a dos de sus representantes más recientes, como son Clemens Kühn y su ya mencionado *Tratado de la forma musical*, y sobre todo los más célebres escritos de Wallace Berry (que incomprendiblemente todavía no han sido traducidos al castella-

no): *Form in Music* (2ª edición en Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall [1986]) y *Structural Functions in Music* (New York, Dover [1976]).

Esta segunda perspectiva supera, al menos en principio, gran parte de las limitaciones de la primera, y alcanza ámbitos, dimensiones y razones que ésta ni siquiera sospecha. Pero si consideramos la cosa más atentamente, vemos que existe un parentesco importante entre ambas. Si se nos permite designar -con cierta ligereza- a la segunda como estructuralista o funcionalista -dos conceptos cuya interdependencia íntima no podemos justificar ahora-, entonces se verá más claro que la primera, en sus formas más originales e inteligentes, constituye en cierto modo la semilla de la segunda. No es casual que uno de los fundadores del estructuralismo moderno, el antropólogo Lévi-Strauss, remonte los orígenes de su perspectiva a ciertos autores ilustrados.

Con todo, en la aproximación a la obra singular, también el estructuralismo-funcionalismo se encuentra con limitaciones, como seguramente tenga que suceder a todo discurso analítico. Nos referimos, sobre todo, a los reproches (legítimos) que ha recibido de ciertas corrientes críticas que quieren reintroducir la consideración de los

contenidos culturales, sociales, semióticos, políticos, etc., que se manifiestan en y a través de las estructuras musicales o que están encarnados en ellas. Es cierto que muchos autores que poseen un sistema de principios pertenecientes en lo fundamental a esa perspectiva estructural-funcional han dado cabida a la discusión de la historia y de la cultura en sus análisis de obras, de conjuntos de obras o de periodos completos de la historia de la música. Es el caso -por mencionar sólo un ejemplo conocido de entre muchos posibles- de Charles Rosen en la mayor parte de sus estudios. La diferencia clave podría estar, dicho rápidamente y sin muchos matices, en el privilegio que, incluso en la consideración diacrónica, otorgan al plano de lo estructural, lo formal y lo funcional, así como en la autonomía que en última instancia le reconocerían (y sería precisamente a través de esa consideración autónoma de los principios estructurales como se revelaría el parentesco entre la música y y otros aspectos de la cultura y de la sociedad, como -por poner un ejemplo célebre de Lévi-Strauss- el pensamiento mitológico de los pueblos mal llamados primitivos). Si tuviéramos que dar nombres de autores que pudieran representar esta perspectiva, empezaríamos

con el de T. W. Adorno -con sus miserias y grandezas-, pero no podríamos ignorar a los muchos que desde los estudios de género, los llamados estudios culturales o las nuevas formas de pensamiento crítico postmarxista han despuntado recientemente, como F. Jameson (en sus incursiones en la música), L. Kramer (*Classical Music and Postmodern Knowledge*, *Music as a Cultural Practice*), C. Abbate (*Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*), etc.

Sin embargo, es nuestra opinión que ambas perspectivas pueden coexistir y complementarse. O dicho más precisamente, la consideración de esa dimensión socio-cultural, política y semiótica constituye un suplemento que transforma el sentido de la consideración estructural, pero no la invalida. Las pretensiones de cierta crítica musical reciente de haber superado las perspectivas estructuralistas y funcionalistas repiten la ingenuidad de tantas concepciones novedosas que no pueden o no quieren ver cómo se encuentran presas de una oposición "estructural" que constituye una esencial dependencia de la corriente que dicen haber superado o al menos una íntima relación con ella. Hay que decir que no todas las corrientes críticas del estructuralis-

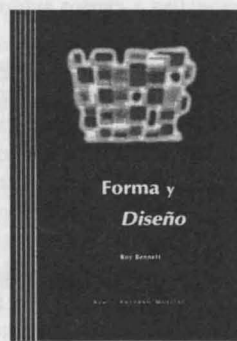
mo-funcionalismo son tan ingenuas, y que las hay de una gran inteligencia para con el problema de su diferencia. Es el caso de Jameson, de Kramer, y de muchos otros.

Pero esta tercera perspectiva también manifiesta sus limitaciones teóricas. No nos referimos sólo a la incapacidad del concepto para expresar cabalmente al individuo y agotar su realidad. Nos referimos a otra manifestación más esencial de la finitud de todo discurso que tiene que ver con la imposibilidad de dar cuenta de la singularidad de la obra, de su fuerza y de su valor, y que, en consecuencia, afecta a todo discurso crítico en tanto que busca un sentido positivo de la obra. Se trata de una negatividad, de algo que se rehúsa en la obra de arte, pero que apunta en general, en palabras de Jacques Derrida, a "una cierta impotencia del lenguaje" cuando trata de "salir de sí mismo para decir su origen", puesto que "la fuerza es lo otro del lenguaje sin lo cual éste no sería lo que es" (*op. cit.*, pág.45).

La consciencia de una limitación tan esencial (¿pero verdaderamente se trata de una puerta cerrada?) no es razón para dejar de aproximarse a las obras de arte en general, para intentar comprenderlas o establecer un diálogo con ellas, con nosotros mismos o con los otros que están en ellas. Y sobre

todo tampoco es razón para no intentar desarrollar nuevos conceptos o nuevas formas de pensar y de establecer ese diálogo. Es importante tener en cuenta esto al plantearse el problema de la pedagogía de la música, y no apresurarse a aceptar las limitaciones de los discursos al uso acerca de la forma o de la estructura, de lo que en obras que es repetible e imitable (pues poder repetirse, reproducirse o imitarse corresponde a la esencia de las estructuras, de las formas y de los estilos) o de lo que es conexión, propiedad común y material compartido. Desde este nuevo punto de vista podemos preguntarnos: ¿Se deben enseñar desde el principio del aprendizaje las formas como esquemas abstracto o generales de modos de organización convencionales? ¿O se debe apuntar desde el primer momento más bien a la percepción de las obras musicales desde el punto de vista de su organización interna y de su coherencia (relativa, o, en negativo, de la desconexión entre ciertos parámetros o incluso incoherencia en ciertos aspectos)? ¿Es decir, debe primarse en las primeras etapas del aprendizaje la captación de los más burdos esquemas formales o debe intentarse desde el principio la percepción de la estructura y del orden (o desorden) de la obra no como algo sobrevenido, sino como algo primordial

en ella y que hace de ella una producción significativa (lo que sucede incluso cuando en ciertas obras contemporáneas esa estructura se desintegra o aniquila)? Todas estas cuestiones afectan al papel (y al aprendizaje) del compositor, al del intérprete y al del historiador o el teórico de la música; pero también al del oyente en general, es decir, al de todo aquél que quiere entrar en un diálogo serio con la obra. Podemos ir más lejos todavía: ¿Se debe pasar por alto en las primeras etapas del aprendizaje la consideración de todo lo que en las obras, en sus estructuras, en su carácter sistemático, en sus convenciones y en sus precipitados históricos hay de político -en el sentido más amplio del término- y de cultural -también en un sentido profundo que no es el de la "alta cultura"- sin correr el riesgo de empobrecer la experiencia de la obra? No podemos aventurarnos aquí a responder.



Todo esta extensa discusión general no quería ser

sino un prelude al comentario de un buen libro: tradicional en la concepción, muy modesto en sus objetivos, pero bien hecho. *Forma y diseño* es, en palabras de su autor, un libro de "iniciación a las formas y diseños musicales más básicos". Su concepto encaja dentro de la primera de las tres perspectivas que consideramos más arriba: se limita a una descripción tipológica de los esquemas formales más básicos: binario, ternario, minueto, minueto con trío, rondó simple y variaciones. Prescinde del estudio de la forma sonata y de las que dependen de ella o la integran, así como de todo el resto de las formas complejas. Los ejemplos que considera corresponden a un abanico de poco más de doscientos años: del Barroco Medio (Purcell) hasta comienzos de nuestro siglo (*For Children* de Bartók, el Prokofiev de la Sinfonía Clásica), más algún ejemplo popular o anónimo (el célebre "*Belle qui tiens ma vie*" la *Orchésographie* de Tabouret y alguno más). Además, trata la materia de forma muy concisa y elemental. Corresponde así en su tratamiento al nivel al que está dirigido: aquella etapa de la enseñanza elemental de música en que el estudiante ya está maduro para las más elementales nociones armónicas y formales.

Sin embargo, la metodología presenta novedades con

respecto a los libros más tradicionales de formas. En primer lugar, hay que destacar la claridad y la concisión con que las nociones básicas están expuestas. El lenguaje es sencillo y preciso, fácilmente comprensible. Los capítulos son breves y presentan una articulación muy clara. Siempre se proponen al estudiante tareas prácticas sencillas para asegurar la asimilación de los conceptos. En segundo lugar, el libro incluye siempre ejemplos completos de las formas que estudia. Cuando se trata

de piezas para teclado aparecen en su forma original, y cuando se trata de piezas para un conjunto instrumental, salvo en un caso -una reducción para piano de un minuetto de Haendel-, se incluye la melodía principal al completo. Esto permite al estudiante hacerse una idea cabal de la pieza y abstraer la forma completa de ella. Incluso puede interpretarla al piano o escuchar la interpretación que hace de ella el profesor, analizarla y escucharla por secciones, fragmentos breves, etc.

Además, en tercer lugar, el libro incluye un doble CD con grabaciones completas de todas las piezas en su forma original. De esta forma, no se separa la teoría de la música real y el estudiante puede percibir la forma encarnada y viva.

Por todo ello, el libro cumple muy bien sus objetivos: garantiza la asimilación por parte de los estudiantes de los conceptos de las formas musicales elementales, y además -y esto nos parece todavía más importante- les

enseña a escucharlas, a reconocerlas en audición, a abstraerlas en la escucha. Este aspecto de educación del oído -del oído inteligente- es algo que se descuida muy a menudo en la enseñanza musical. Además, está bien traducido (es una pena que en esta edición no aparezca el nombre del traductor). Es un libro muy recomendable en las primeras etapas de la educación musical. ■■■■■

JUAN CARLOS LORES