

CRISIS DE LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICION EN OCCIDENTE

VI. PROBLEMAS DE LA FORMA, SU SOMÁTICA, SU EXPRESIÓN

por

Gustavo Becerra

a) Especialidad de este recurso. Su calidad suprasumativa de objeto estético elemental.

Lo primero que es necesario aclarar es la diferencia existente entre forma y procedimiento. Este último no tiene otro objeto que el de producir texturas (tejidos armónicos, polifónicos, imitativos y colorísticos). Los resultados obtenibles son indeterminados. Su papel sintáctico es sólo potencial. En cambio, la forma, es el conjunto de finalidades que cumplen los procedimientos según un plan orgánico y jerárquico. La forma puede ser (en la improvisación libre) una estructura resultante, pero no es ése su papel. La forma es un principio orientador, nos permite formular consecuentes o antecedentes recién oídos, porque su sentido se hace presente, aunque la obra no esté concluida. En la experiencia musical del auditor, la "hipótesis de trabajo" es formal. En el acto de componer sucede otro tanto. La forma es un plan proyectivo (para proyectar sobre el auditor), el procedimiento constituye el detalle de su consumación. La forma es un fin teleológico, o bien, una idea (un ideal). *La forma es el principio creador, es el "motor inmóvil"*.

Si se entiende como "recurso", hacia una gestión encaminada a satisfacer determinadas condiciones, la forma sería un hecho expresivo (evidente o codificado), al punto que su acción radicaría en su "totalismo". Todo efecto formal abarca el ámbito completo de una gestión expresiva. Vano empeño sería tratar de constreñir su campo a lo "puramente intelectual" o "puramente afectivo". Recurrir a la forma es organizar una exteriorización hacia una existencia definida.

Si consideramos como cierta la afirmación de que la necesidad crea el medio, tendríamos que decir que la forma es lo necesario y el procedimiento, el medio. Según esto, la forma sería un fin en sí, y los procedimientos serían los "recursos" para llegar a ella. Pero ésta es una cadena infinita de motivos y acciones en la que la forma también es un recurso para otros fines más altos; los de un sistema expresivo. La ordenación de los estímulos, convenciones y símbolos que adopta una forma, garan-

tizan la expresión (o deben hacerlo) de un mensaje determinado, evitando las contradicciones y demás absurdos del pensamiento. Si la misión formal se ha cumplido con éxito, queda definido un pensamiento. Su condición esencial de hecho único queda garantizado.

Es por todas estas razones que una forma no puede considerarse la suma de sus componentes. Faltaría allí el "élan vital". Todo esto lo intuye claramente una persona en estado perceptivo, porque en ese momento la forma produce la sensación de descubrimiento y, en el momento de confirmarla, la de satisfacción y reposo.

Es, pues, la forma, algo único, un objeto estético elemental, la experiencia de sus partes conduce a relaciones confirmadas, pero sólo la intuición nos permite alcanzarla. Podemos, entonces, considerar el arte como una experiencia, que en el compositor parte de la forma como hipótesis y que en el espectador lo hace de los casos particulares proporcionados por los procedimientos, para llegar finalmente a constituirse. Esto es en cuanto al mecanismo transmisivo, aunque lo primordial es la "esencia" que actúa como transferencia vital entre el autor y su espectador y que está antes y después, respectivamente, de la forma, según el itinerario anotado.

En seguida se comprende que la forma no puede ser una solución absoluta para un problema expresivo dado, basta para apoyar este concepto el hecho de que las experiencias temporales no pueden realmente reiterarse. Lo único verdaderamente constante, en los procesos vitales, es el cambio. Sin embargo, la vida de relación establece en su flujo inmutables y amplias costumbres y reglas que posibilitan el arte.

La música no puede escapar a conceptos tan generales y los evidencia en cada caso de manera inequívoca. La forma es un principio creador consustancial a lo expresado. Es como su esquema, símbolo catalítico en torno al cual vive su vida el hombre que crea. Ante la forma todos somos ejecutantes. Con ella todos creamos.

ALGUNAS ESPECIES FORMALES

Aunque la forma siempre debiera ser lógica, sus cualidades específicas no siempre lo son. ¿De qué clase son entonces? Las cualidades indispensables a la forma son sus tendencias, intenciones, reacciones, etc., todo menos "lo racional" que tiene en la función expresiva un papel puramente ejecutivo, servil. Si la forma se pudiese reducir a lo estético, al artista, no le quedaría nada que hacer.

Como todos los fenómenos históricos, la forma es única. Siendo los individuos distintos, también lo serán sus necesidades expresivas, y sus "formas adecuadas" serán diferentes. El camino para usar la forma como recurso es el del conocimiento directo, el de la intuición. "Cada cosa es de una manera y no puede ser de otra", B. Russel.

b) Visión crítica de su actual estado académico. Aspectos analítico-sintéticos.

Los vocablos forma y fórmula parecen haberse confundido en el presente estado de las academias del mundo occidental.

Las fórmulas mecánicas e invariantes soportan indiferentes toda suerte de propósitos y contenidos distintos. Constituyen principalmente "objetos exteriores sin valor idiomático, sin mensaje".

Lo más grave, sin embargo, reside en la confusión de los términos forma y procedimiento. Lo mismo da, para la mayor parte de las academias, la proporción orgánica lograda (Forma) que la textura utilizada.

En el orden histórico notamos, a vuelo de pájaro, la confusión entre menodía y melodía; entre contrapunto y polifonía, entre tono y tonalidad. Varios procedimientos son considerados como formas. El canon, por ejemplo, de recursos imitativos, con el que se podría redactar cualquier forma, pasa a ser "la forma canon". Esto reduce el citado recurso a una de sus posibilidades. Otro tanto ocurre con la "Forma Fuga", como si no se pudiera escribir todo el repertorio formal a base de esta manera imitativa.

¿Cuál es la base de tanto desacuerdo? En nuestra opinión, la base de la confusión reside en la utilización de designaciones históricas y estilísticas en lugar de conceptos gramaticales. Lo más grave de todo esto es que la música carece de una gramática propiamente tal y su formulación no será posible sin ayuda de la lógica. No olvidemos que Europa sufrió una de las peores guerras, debido a odios fundamentados en segregaciones raciales, en las que la lingüística parecía sustituir a la etnología. Como esto no es posible, tampoco la historia puede sustituir a la gramática.

En nuestro segundo artículo hacíamos referencia a mejores designaciones de la forma basadas en la gramática comparada. Tales agrupaciones tienen como cualidad fundamental su independencia respecto a épocas y estilos, lo que les da un valor trascendental.

En el "Harvard Dictionary of Music" aparece una de las tantas clasificaciones de la forma musical, dividida en: A. Formas repetitivas; B. Formas continuativas. II. Formas compuestas.

El mismo autor reconoce, en el párrafo siguiente, las deficiencias de que adolece, especialmente con respecto a las enumeraciones (que aquí se omiten). Habla de "híbridos", "elementos colectivos", "tipos estilísticos", etc. Pero, lo que salta a la vista, es que ni las formas llamadas "simples" lo son, ni que las compuestas lo sean. En general, no hay clase ni género que excluya realmente a las otras y esto es un absurdo. ¡Aquí se opone la repetición a la continuidad! ¡Se considera el rondó como forma no-continuativa! Algo malo hay en estas definiciones o clasificaciones desde el momento en que se las puede aplicar a cosas distintas de la definida. El "método" usado es una mezcla de historia, estilo y gramática musicales en una lista que por no ser completa, tampoco permite inducciones estrictas.

Reconoce Apel, además, que la terminología es equívoca y no pocas veces contradictoria. La base del error de éste y de otros intentos de clasificación es el basarse en sistemas falsamente descriptivos, que confunden los hechos con los propósitos. Cada uno de los aspectos "debe" ser tratado por separado. Una cosa es la cronología, otras las designaciones estilísticas, y otras, muy generales, las designaciones gramaticales. Como no podría disponerse nunca de repertorios completos de casos posibles, las designaciones empíricas serán relatos de hechos simbolizados en nombres. Una simple enumeración de casos, por otra parte, es la peor muestra de desorientación científica, ya que sin una hipótesis no hay investigación posible. "Hechos e ideas" es la simbiosis que posibilita un conocimiento científico.

Si consideramos los hechos artísticos individuales como fundamentales a la experiencia histórica, los enfocaremos como detalles de estructuras más abstractas y generales. ¿Cuáles pueden ser estas estructuras? La más obvia de todas es la del pensamiento (lógica) y por lo menos otra, la de la redacción (sintaxis, gramática). La forma en nuestro concepto pertenece al primer rubro, por su pureza e independencia de la estilística o de las convenciones.

Sólo el "sentido formal" permite enlocar correctamente el detalle de una obra. Si generalizamos la experiencia histórica nos encontramos con que sólo una hipótesis permite valorizar sus hechos.

Estos son "informes" por separados de los móviles que los originan. Estos últimos son gérmenes creadores de experiencias, son valores formales.

Una obra musical es una experiencia cuyos detalles deben encajar en sentidos estructurales más extensos. La agregación de pasajes con for-

ma "resultante" se llama improvisación. Para que haya composición es necesario que la forma sea "operante".

La academia no acierta a instruir bien sobre la problemática formal, principalmente por no haberla planteado con propiedad. Si bien es cierto que la academia, en su mayor parte, es normativa, también lo es que, en sus etapas de crisis como la presente, pretende ser preceptiva, escudando su incapacidad en un fárrago de consideraciones "eruditas". Tanto las normas como los preceptos que se enuncien, como los métodos en vigencia, serán sólo excepcionalmente certeros, porque los métodos de investigación, en la formación de los tratados, son falaces. La enseñanza de la forma, que es el principio vital del arte, se resiente considerablemente de estas circunstancias.

¿Por qué no se acepta de una vez el hecho de que el estudio del pensamiento es previo a toda consideración científica? Así, tal vez, renunciaremos, poco a poco, a la confusión entre montón y clase.

En el momento de la redacción, el estudiante de composición ni siquiera posee medios para cerciorarse de sus propósitos y se ve constreñido a una dificultosa "improvisación escrita", con toda la "lotería de tanteos", en la que no sabe por último qué es lo que busca o encuentra. Esto con respecto a los detalles, pero con respecto a la forma, ésta parece ser una colección invariable de "continentes", en los que debe caber todo, así haya que podar o agrandar para lograrlo. Esto más parece una fábrica de muebles "standard", donde los más variados árboles cumplen idénticas funciones. ¿Qué técnica puede adquirir un estudiante de la forma en estas condiciones? Si tiene suerte podrá cumplir sumariamente con la academia, mientras posterga sus verdaderas ideas, para las que tendrá que descubrir, de todas maneras, medios nuevos. Lo más importante de la enseñanza formal, en un nivel sintético, es el de descubrir la intensidad, sentido y dimensiones de un caso destinado a exteriorizarse. Así podrá pulirse una obra no porque tiene ripios o asperezas, sino porque se sabe cuáles son las gestiones que contribuyen al propósito común. De esta manera habrá una jerarquía que separe lo constructivo de lo ornamental, sin prejuicios de estilo o de tradición.

En el campo del análisis el problema es algo menos serio, pero no por eso deja de ser grave. Una mayor variedad mantiene un saludable sentido común, mientras llega inexorablemente el "formalismo". Así, la vida, cuya característica es el no repetir, es sacrificada en aras de la "claridad". En estos casos el verdugo opera rechazando todo lo que no encaja en su necrófaga estrechez. No pregunta y, sin embargo, se atreve a "corregir". No estudia a fondo cada caso y dice "saber". No conoce al

“hombre” y pretende “enseñar” sobre su expresión. Si esto fuese una paradoja sería cierto, pero no lo es, se trata simplemente de un error.

El mismo orden en que se efectúan los análisis es errado. La pretensión de objetividad salta de lo particular a lo general, en una verdadera danza de la desorientación y, por último, la finalidad de todo el proceso, que son las conclusiones, apenas si existen y son en general vagas y turbias.

Sobre esto, Lewis Mumford, en su conferencia “La Herramienta y el objeto de su serie” “El arte y la técnica”, dice: “Como ustedes saben, el más elevado elogio que se le puede dirigir a un colega en los círculos académicos es calificarlo de cabalmente objetivo, lo cual demasiado a menudo significa que carece de sentimientos, de impulsos o de deseos propios, o bien, que ha adquirido el hábito de sentarse sobre ellos. A fin de justificar este tipo muy limitado de objetividad, que trata como no existente al pez subjetivo, que no puede atrapar en su grosera red conceptual, nosotros los modernos hemos adoptado una vieja fábula acerca de la naturaleza e historia del hombre (Prometeo y Orfeo)”, etc.

Las líneas que siguen valorizan al símbolo como medio expresivo por encima del objeto.

Así se incide en la peor de las plagas de la enseñanza de la música, la que se hace más álgida en el caso de la forma, la llamada “objetividad”. Sabemos por razones lógicas y psicofisiológicas, que tal cosa no existe.

En mayor o menor grado, el mecanismo de los afectos responde a una “simbología”. Por eso es que hay, como afirma Carlos Chávez en un breve pero injundioso artículo del “Buenos Aires Musical”, calidad en la cantidad. Un autor se destaca entre sus contemporáneos por su exceso de producción, pero sus mejores obras lo hacen con respecto a muchas de menor importancia, que les sirven de fondo y que proveen al auditor de material para “interpretar”, a través del sentido (forma) de su contenido. Se aprende a juzgar a un autor dentro de su época y a una obra por el estilo de su autor. En este proceso se puede evitar el “tono” subjetivo de la experiencia estética, por más que sus elementos últimos sean abstractos.

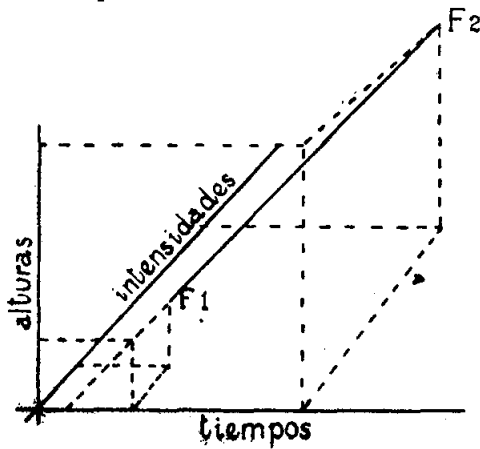
Como lenguaje, la academia considera la forma como un continente, pero lejos de serlo, es un principio germinal. Su significado podría variar escasamente, cambiando considerablemente los medios de redacción. No se trata de detalles que den tal o cual forma, se trata más bien de una forma que da sentido a los detalles que le prestan su sustancia para existir.

La última confusión, a la que nos referiremos con respecto al rubro academia formal, se refiere a la falsa oposición entre fondo y forma. Fondo no es la agregación de los medios (contenido), sino que es la esencia única que se transfiere.

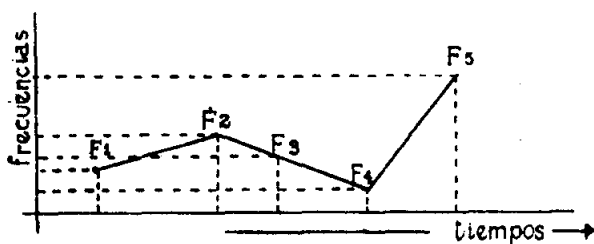
Una paradoja puede cerrar este capítulo. Forma es lo que no se repite.
 c) Noción de campo y trayectoria en la forma musical.

Uno de los factores más importantes en la indeterminación compositiva de la forma procede de la falta de planteamiento sistemático de la noción de campo. Toda forma determina un campo con dimensiones temporales y acústicas definidas como en las artes plásticas. Las dimensiones referidas pesan de una manera clara en la imaginación del auditor. Su valorización se mueve en los continuos temporal y acústico. El primero está sembrado de nuevos reflejos cinético-temporales y el último por el campo audible.

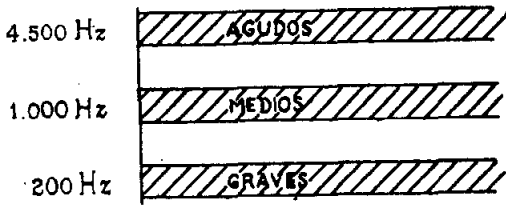
Si referimos estos conceptos a un sistema de coordenados, podemos otorgar el campo audible a la abscisa y el temporal a la coordenada. El primero de estos campos habría que desdoblarse en dos: volúmenes y alturas, con lo que nuestro esquema resultaría dimensional.



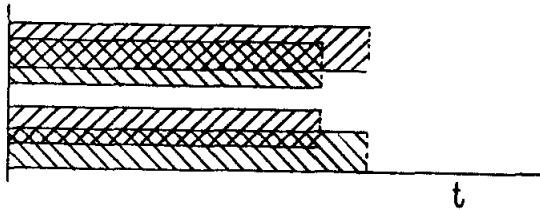
Si suprimimos las intensidades tendremos una representación bidimensional.



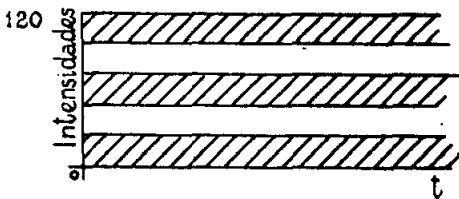
Un campo puede ser más o menos agudo, según la "banda" que ocupe, dentro del campo audible.



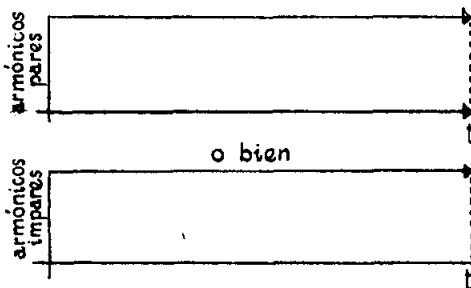
Un campo puede ser más o menos denso, según la distribución de los ámbitos.



Un campo puede ser más o menos extenso de posibilidades de volumen.



Un campo puede tener mayores o menores posibilidades.



Se puede ir completando la noción de campo, haciendo un inventario de los repertorios de recursos que intervienen en una obra determinada. Los repertorios de sonidos se ordenan en "modos" al igual que los ritmos. Los tipos de frases en grupos gramaticales. Las formas en tipos, etc.

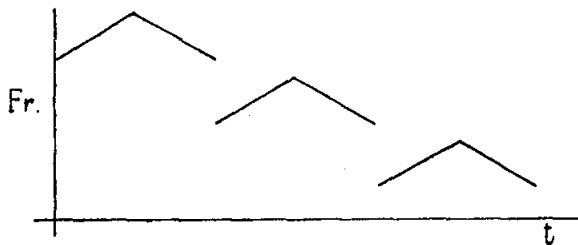
Sólo cuando está clara la noción de campo, al agregarse la dimensión del tiempo total, es cuando se puede plantear el problema de la:

NOCIÓN DE TRAYECTORIA

El "perfil" de una forma se puede obtener fijando los diversos tipos de trayectorias que en ella se representan. Si sólo tomamos los rubros tiempo y frecuencia, lo veremos claro:

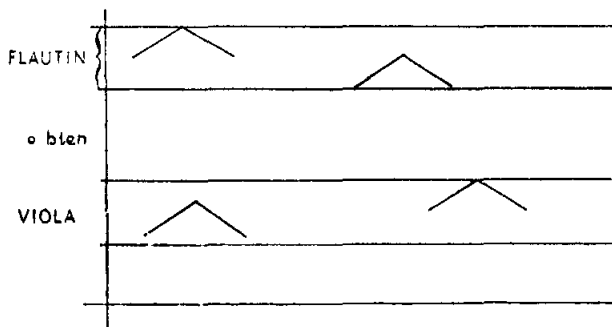


Pero, así suspendida una trayectoria en el campo acústico, no define bien las cosas. Un mismo trayecto puede tener distintos efectos, según la altura en la que se produzca.

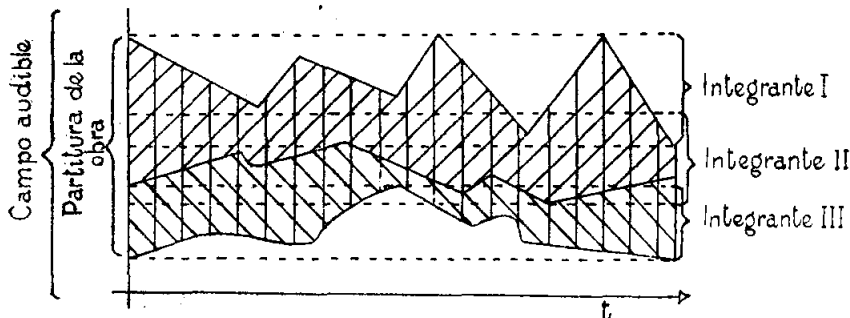


El trayecto en sí mismo tampoco se define por sus simples direccio-

nes. Puede estar en un campo particular dado, pero situado de diversas maneras.



Por eso es que podemos hablar de trayectos absolutos dentro del campo audible, y relativos, dentro de una tesitura dada, simple o compuesta, que se separe de aquél. Una forma completa, reducida a la combinación frecuencia-tiempo, puede dar imágenes como la siguiente:



De todo esto se desprende que, para componer con trayectorias, es imprescindible que éstas sean compatibles con un determinado campo. Sólo aquel que conoce el campo que determina una combinación instrumental dada, puede imponer un trayecto en condiciones "compuestas". Como la gestión fundamental en el arte es la elección, mal puede elegir quien está estrecho (o angustiado) en un campo dado. Como a la postre una forma es el trayecto de un grupo a un campo, se hace imprescindible el cálculo de los desplazamientos en él envueltos para ajustarlos a las condiciones dadas. Ver artículo sobre polifonía (IV).

Como ejemplo aclaratorio podríamos decir lo siguiente: si un compositor ha imaginado una obra con un clímax por saturación de potencia y se da un instrumentario que sólo logra eso en unísono sobre "La",

estará obligado a construir su obra de manera que aquella nota se produzca en el momento preciso.

Se podría decir, recurriendo al concepto matemático de función que la forma musical está determinada por variables que se desplazan en los dominios de conjuntos o repertorios de recursos. He aquí una serie de conjuntos (sets) o repertorios:

- a) { ritmo
duración total
- b) sonido { alturas
intensidades

En estos conjuntos considerados como géneros, pueden existir multitud de subdivisiones o clases. Sobre cada una de ellas puede desplazarse una variable.

Como conclusión final sobre el problema del campo y la trayectoria diremos que, "para componer" es necesario saber de qué sonidos y grupos se dispone y con cuanto tiempo y agrupaciones temporales se cuenta. De otra manera se corren riesgos de extensiones innecesarias o amputaciones o, cuando menos, se cae en la improvisación. Todo esto, naturalmente, si es que no se pretende considerar la forma dentro de su campo como un objeto separable de la personalidad.

d) Planteamiento de una neoestética.

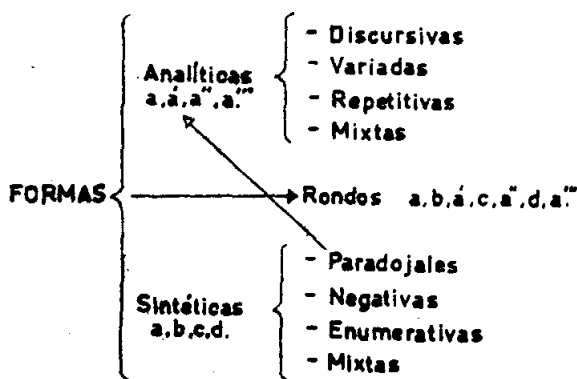
I. Imaginación y sintaxis

Antes de redactarse una obra temporal, es una imagen estática. El medio transcurre, pero su sentido se revela en el estatismo de la memoria asociativa. Una forma que es un objeto estético elemental, se nos presenta instantáneamente a partir de cualquiera de las etapas psicológicas de relación con los medios externo e interno. Su formación puede ser más o menos laboriosa, pero su irrupción es rápida y definitiva. El brillo del esquema encontrado pone en acción los reflejos idiomáticos que bullen en busca de los agregados sonoros que plasmen su gesto. Lo primero que aparece de una forma es su clímax. En torno a él se recuerda toda la forma, repitiéndose este proceso en el auditor. De muchas maneras puede vestirse una forma, por eso es que media un largo proceso antes de la madurez de una de sus redacciones.

Es fundamental elegir medios adecuados para la redacción de una versión formal. Lo primero que falla es el sentido de la medida. Los trozos más o menos extensos e intensos que lo preciso. La posición que altera la concepción formal en una de sus redacciones es falsa, porque toda forma, al ser única, es adecuada, y son los recursos de detalle los que deben adaptarse a su arquitectura. Claro está que hay casos límites, formas cuyos medios son muy difíciles de realizar, ya sea por los medios de ejecución o de audición. La problemática de este tipo de excepciones está invadida por la común sensación de "marco" de todas las regiones fronterizas de las capacidades humanas. Allí no caben sintaxis equilibradas.

Como técnica general queda la lógica, en cuyo campo el pensamiento adquiere su único sentido. Lo menos que se le puede pedir a una forma, es ser idéntica a sí misma, el expresar sólo lo que debe. Como resultado total puede ser analítica (de elementos similares) o sintética (de elementos disímiles). En este último caso la paradoja confirma la ley.

De esto se desprende que tanto para la composición como para el análisis cabe un estudio lógico de la forma y en general de todos los elementos de la música.



II. Aspectos mecánicos y reflejos

Así como los reflejos empiezan por ser simples e incondicionados, terminan por condicionarse y complicarse extraordinariamente en un "vocabulario"; hay estructuras increíblemente extensas. Entre éstas están algunas formas que se han incorporado al repertorio vigente de redac-

ciones, de tal manera que sólo la referencia a una de sus partes la recuerda entera. Por otra parte, hay compositores que se obstinan en la producción de estructuras autodeterminadas que se suman a los mecanismos reflejos exteriores y con los cuales se confrontan en una curiosa impropiedad pseudocreativa. Estos estados son de una ínfima latencia formal y más bien deben ser miembros simples de enunciados más extensos.

III. Situación psicológica de este recurso

La forma en el acto de pensar, es materia de la psicología. Su carácter total es probablemente lo más resultante. Los tres niveles (mecánico, afectivo e intelectual) se excitan ante su presencia, que es invasora, breve y de máxima significación. Su calidad teleológica de penúltima finalidad expresiva le confiere una importancia que sólo cede paso a la esencia misma, que es objeto de la transferencia artística.

PLAN TELEOLÓGICO ARTÍSTICO

1. Corriente hacia el auditor:

| | | | |
|--------------------|---|----------------|-----------------|
| medios en detalles | { | grupos | Formas-esencias |
| | | convencionales | |

2. Corriente desde el compositor:

| | | | | | |
|----------|--------|---|----------------|---|--------|
| esencias | Formas | { | grupos | { | medios |
| | | | convencionales | | en |

Una neoestética de las formas musicales debe estudiar los artificios expresivos desde y hasta la forma como ciclo práctico; supeditado a ésta todo otro elemento debe ser considerado como servil, aunque presente en su materia la concepción inicial y la síntesis final.