# Página de música

## FLUIDEZ Y ARQUITECTURA EN LA MUSICA

*A Gerardo Diego.*

La música, por su propia esencia temporal—los sonidos pasan ante nosotros y huyen sin dejar rastro—, se ve siempre frente al problema de la repetición. Repetir, en música, es fijar el huidizo tejido sonoro en formas que recuerdan lo espacial. La pintura o la escultura no requieren una repetición de determinados bloques esenciales, pues la obra aparece siempre ante nuestro ojos íntegra, en una continua referencia a su forma básica. La música, en cambio, como la novela o la poesía, no puede mantenerse estáticamente ante los ojos, pues su propia índole es flúida y escapadiza, ya que constituye inexorablemente un transcurso, un devenir.

En la música, pues, parece necesaria, para alcanzar la forma compacta y coherente de la obra de arte, la repetición de los grupos estructurales básicos. La poesía y la novela tienen de por sí—a causa del uso de la palabra, y por tanto del concepto—una posibilidad de coherencia que reside no ya en la estructura, sino en el desarrollo del contenido: en el argumento o en la consecuencia de las ideas.

La música, una vez creado este primer elemento básico, posee ya, por su simple repetición, una posibilidad de originar la obra artística. Una canción no popular es, a menudo, sino la simple repetición de una melodía cerrada.

La música, desde Haydn y Mozart especialmente, establece con firmeza unos principios arquitecturales cuyas bases son la repetición y el contraste. Un tema principal (o grupo de temas) se interrumpe para intercalar un fragmento distinto y contrastante, repetido también; a este trozo central sigue la repetición del tema principal (o grupo de temas). En rigor, este principio es la base de todos los moldes musicales desde el siglo XVIII: tanto de la más sencilla forma de lied como de la más complicada forma de sonata. En el fondo, entre la estructura más elemental (tema principal-zona contrastante-tema principal) y la más compleja (exposición del grupo de temas principales-desarrollo-reexposición-coda) no hay grandes diferencias, ya que la base es siempre la idea

arquitectónica de la repetición; es decir, el intento de lograr para la obra musical un valor espacial y plástico que compense su natural esencia fluyente y huidiza.

Aunque el contrapunto, la fuga y la variación no sean de por sí moldes semejantes a las formas lied o sonata, no dejan por eso de proceder del principio arquitectural de la repetición. En la fuga, los cambios de altura no son obstáculo para que exista una repetición infinita. En la variación, el tema es expuesto al principio y reexpuesto al final, y todo el transcurso de la obra es sólo una continua referencia a esa figura plástica propuesta.

La música contemporánea ha tocado el peligroso paraje de la repetición. En principio se ha pensado que tales repeticiones no son estrictamente musicales, pues introducen una forma plástica y arquitectónica que contradice la esencial fluencia de la obra sonora. Ya en Wagner las repeticiones afectan generalmente sólo a los *leit-motiven,* es decir, a los gérmenes melódicos caracterizadores de personas y de ideas. En César Franck, el procedimiento cíclico busca la cohesión sin ceñirse a la repetición de bloques completos. En Debussy lo arquitectural es absorbido por lo expresivo y lo programático, es decir, por la creación de un ambiente sensorial. En Bartok y Strawinsky las repeticiones son sólo un último destello de las formas clásicas.

Desde Arnold Schönberg, la música atonal y dodecafónica ha adoptado taxativamente el principio de la variación continua. Esto quiere decir que la repetición textual no ocurre nunca. Sin embargo, el tema (o los temas) continúa manteniéndose. Aparece una vez, pero a cada reexposición varía rítmica y melódicamente, y desde luego armónicamente. El problema, para el oyente, es identificar siempre el tema en sus variantes para apresar la forma coherente de la obra.

En Schönberg aparecen con frecuencia formas clásicas: lied, sonata, rondó, variaciones, fugas. Pero debe entenderse que estas formas están llenas de un contenido en perpetua fluencia, donde jamás percibiremos una repetición exacta.

Esto ofrece dos dificultades. La primera es la posible falta de forma de una obra musical, al no poder identificarse los bloques o partes formantes. La segunda, su posible monotonía al dificultarse la creación de entidades verdaderamente contrastantes pero congruentes. Pero en la música clásica, ¿existen esa unidad y esa congruencia de los elementos contrastantes? El tema principal se interrumpe para dar paso a un segundo tema que a menudo está muy alejado del primero, no sólo modal y tonalmente, sino por su carácter y estilo. El oyente soporta esta incongruencia, pero se conforma con ella cuando, tras una modulación conveniente, regresa el tejido musical al tono y al tema iniciales. Pero ¿es

esto auténtica unidad formal? ¿No es, por el contrario, una superestructura forzada que encubre la falta absoluta de una auténtica unidad interna? ¿Y no es también una manera demasiado fácil y aparencial de lograr contrastes congruentes?

Llegamos así al sorprendente resultado de que las formas musicales basadas en el principio de la repetición textual por bloques no son, en modo alguno, un modelo de coherencia ni de lógica sonora o estilística, sino que aplican un recurso falso y externo que no asegura, en el fondo, la unidad íntima de la obra. Lo que puede comprobar cualquiera que escuche sin prejuicios una obra clásica.

Sin embargo, hay que admitir que toda obra de arte requiere, de una u otra manera, una estructura unificadora. Por lo tanto, al declarar en quiebra el viejo orden arquitectónico basado en la repetición simétrica, es preciso hallar otro orden que convierta la fluencia de la materia sonora en unidad perceptible. Este es el mayor problema de la música contemporánea: el que podemos llamar problema de la unidad y del contraste congruente.



*RAMÓN BARCE*