

El concepto de estructura

Griselda Labbate (*)

Fecha de recepción: julio 2016
Fecha de aceptación: septiembre 2016
Versión final: noviembre 2016

Resumen: Durante todos mis años de estudio, nunca ningún docente logró deducir cuál era la diferencia entre forma musical y estructura musical. Una investigación, que comenzó como una simple curiosidad, terminó por darme la pauta de cuál es la definición del concepto de estructura.

Palabras clave: estructura – diseño – forma – música

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 157]

Introducción

Muchas veces la gente se pregunta cómo un compositor produce una obra o cómo un escritor confecciona un escrito. En este caso, iba a comentar acerca del primer tema, pero me di cuenta de que podía encarar los dos al mismo tiempo. Es decir que en este artículo explicaré cómo puede llegar a surgir una composición musical y cómo un escrito literario.

Para desarrollar la cuestión literaria, dividiré este artículo en lecciones, término tomado de los cursos y libros de inglés (*lesson 1*, para la primera clase del año; *lesson 2*, para la del día siguiente, etc.). Con respecto a las composiciones musicales, primeramente compararé dos obras musicales y, luego, de este modo, arribaré al concepto de estructura para las composiciones musicales. En las conclusiones comentaré algo más acerca de cómo surgen las composiciones musicales.

Lesson 1: De dónde viene la inspiración

Suele hablarse mucho acerca del término inspiración. Cualquiera lego en Artes cree que se trata de un estado divino donde un dios nos dicta lo que escribimos o componemos. Pues bien, la inspiración existe, no dicta a través de nosotros ninguna deidad, simplemente es un estado de concentración y catexia muy profundo en el que las ideas confluyen a una velocidad mucho mayor que la acostumbrada. Pero esos momentos son pocos: si solo pudiéramos componer o escribir en ese estado, no habría mucha producción artística. Lo que se hace entonces es recurrir a la técnica.

Una idea compositiva o literaria puede surgir en cualquier momento. A veces es leyendo un texto de donde surge otro nuevo, otras es contemplando una obra de arte de la cual surgirá una más y, en el caso de este escrito, la idea surgió en una charla de sobremesa.

Fui a una fiesta con la idea de divertirme y nada más. En la mesa había una enfermera que ama la música como algo maravilloso y de otro mundo. También había un pianista y una cantante que tienen una idea de la música más cercana a lo que en realidad es. En un momento dado se hablaba de las comedias musicales y la primera de estas personas mencionadas dijo las siguientes palabras en este orden: “Musical Drácula, vals”. El pianista tarareó el inicio del tema, el cual comenzó con un simple “ta-táaaa”. Yo lo miré y le dije sorprendida: “¡El brindis de *La traviata*, de Verdi!”. Por supuesto que la

enfermera me dijo: “no, nada que ver”; y el pianista recién con mi comentario dijo: “ah, sí, es cierto”.

Luego reflexioné en cómo llegué a esa conclusión tan rápida. Bueno, tiene mucho que ver mi entramado conceptual. Paso a explicar lo que mi mente hizo en un segundo. Cuando el pianista hizo “ta-táaaa”. El segundo “ta” llevaba una inflexión vocal hacia arriba y una espera, con lo cual me hizo sentir que se trataba de un salto musical ascendente y un valor más largo que el inicial y que se trataba de una anacrusa porque la caída a tierra la realizó en el segundo “ta”. No fue precisa su afinación, apenas lo entonó, porque no es un cantante, pero no fue necesario, y explicaré por qué. Insisto en la inflexión del tono de su voz ya que, cuando leemos, solo bajamos el tono cuando hay un punto en la oración. Recordemos las veces en que uno mismo leía en voz alta en la escuela y decía, por ejemplo “y vivieron felices para siempre... para siempre”, repitiendo las dos últimas palabras luego de haber visto el punto en la oración, que en la primera pasada no había sido notado. También recordemos las lecturas rítmicas, cuando uno lee una blanca, por ejemplo, los dos tiempos de duración se expresan en un “ta” que se prolonga en la “a”, es decir “ta-a”, pero esa segunda “a” no se inflexiona de manera descendente si el ritmo continúa, sino que se inflexiona hacia arriba. Podría pensarse que el salto de cuarta al final de un tango queda suspensivo como en el caso de este vals, pero no es así ya que la inflexión que le damos al decir “chan chan” es conclusiva, como si hubiera un punto en la oración. Al quedar el inicio del vals como en un aparente ascenso suspensivo y prolongado no pude evitar terminar de relacionar la palabra vals con el “ta-táaaa” y así caer en “*Libiamo ne'lieti calici*” de la ópera de Giuseppe Verdi, *La Traviata*.

Por supuesto que en ese momento la conversación terminó cuando la enfermera dijo “no, nada que ver”, porque yo el vals del musical *Drácula*, de Mahler-Cibrián, nunca lo había escuchado, entonces no pude argumentar acerca de mi punto de vista.

Al día siguiente mi curiosidad fue mayor que mi cansancio y decidí buscar dicha composición en Youtube. Por supuesto que al escuchar los primeros compases me di cuenta de que yo tenía razón y que había deducido perfectamente que se trataba de una obra, como decimos los músicos “afanosamente inspirada”. Y es a partir de ese momento que comenzó la aventura. Lo primero

que pensé fue hacer una breve encuesta entre alumnos y profesores de música acerca de esta cuestión y someter a prueba mi audición. Es preferible retractarse que quedar hablando solo.

Lesson 2: La encuesta

Todavía sin ninguna intención de escribir nada al respecto, se me ocurrió la idea de realizar una encuesta, la cual sería hecha con los siguientes recursos: grabación de “Libiamo ne’lieti calici” orquestal, grabación de *El vals del Emperador*, de Johannes Strauss y, por supuesto, la grabación del *Vals del Brindis*, de Drácula, también orquestal. La muestra de población sería muy pequeña: cuatro alumnos y dos profesores.

Para que no fuera tan obvio mi propósito y el encuestado no fuera inducido a responder lo que yo quería, decidí agregar otro vals a la encuesta que en nada se parece al de Verdi, salvo por compartir la misma métrica y ser orquestal. El parámetro orquestación debía permanecer en los tres porque una versión cantada podría distraer mucho a los alumnos. La métrica debía ser la misma para tampoco inducir a la respuesta cambiando algo también tan sobresaliente como el ritmo de vals.

Mi hipótesis era comprobar si realmente el vals de Mahler había sido inspirado sobre el de Verdi. No se trataba de criticar al compositor, ya que un compañero de estudio alguna vez dijo que su profesor de Composición decía: “componer se trata del arte de saber afanar”. Solo estaba poniendo a prueba mi audición.

La encuesta, entonces, consistirá en hacer escuchar a algunos alumnos de canto y profesores del Instituto Istonium un fragmento de 30 segundos del vals de Verdi, sabiendo que van a tener que comparar con otra obra. No se les pedirá que escuchen la melodía ni el ritmo ni ningún otro parámetro musical, ya que la última pregunta de la encuesta irá dirigida allí. Se les hará escuchar, a continuación, un fragmento de la misma duración del vals de Strauss. Se les preguntará si les pareció “idéntico- parecido- diferente-opuesto”. Luego de la respuesta, se les volverá a hacer escuchar el fragmento del vals de Verdi para que lo tengan en la memoria y a continuación deberán compararlo con el vals de Mahler. Las opciones serán las mismas: “idéntico- parecido- diferente-opuesto”. La última pregunta se referirá a si tenían conscientes qué parámetros musicales los llevaron a sacar las conclusiones a las que arribaron. Para ello se les dará una guía de ayuda a los alumnos y una ayuda-memoria a los profesores: textura, ritmo, métrica, armonía, melodía, orquestación, tempo, dinámica, carácter, forma. El orden de la lista de parámetros tratará de no influenciar en nada a los oyentes.

Una vez que terminé de esbozar la encuesta, comenzaron a llegar a mí ideas, como el concepto de estrella en lugar del concepto de genio, el concepto de estructura y la dificultad de definirlo, comedia musical, otros músicos que se hayan inspirado en obras clásicas, y comencé a escribir en papel, con lo cual me di cuenta, recién en este punto, de que esto me estaba llevando a bocetar un escrito.

Comencé a pensar cómo empezarlo y qué mejor idea que la anécdota de la sobremesa, pensé. Luego comentar la encuesta y las ideas que fueron surgiendo, para las

cuales tenía que leer e investigar un poco más. En este caso, el escrito comenzó sin un título. De hecho, (mientras estoy escribiendo) lo que han leído hasta ahora no tiene título y la encuesta aún no ha sido realizada.

Lesson 3: remisión a los grandes pensadores

Mientras escribía lo antedicho, recordé *La estructura ausente*, de Umberto Eco, y esta me parece una buena ocasión para releerlo. Encuentro elementos que pueden servirme más adelante y que desde luego citaré y comentaré. Además, Eco hace alusión al concepto de obra abierta, nombre de otro de sus escritos, que analicé cuando estudiaba y que parece que también se relaciona con lo que estoy desarrollando.

Me doy cuenta también de que es necesario recordar de qué se trata la semiología musical, ya que los encuestados estarán en posición estésica al realizar la encuesta. ¿De qué se trata esto? Lo primero que hay que tener en cuenta es que la Semiología musical es una disciplina que se dedica al análisis de los signos de las obras musicales. Los principales representantes de la Semiología musical son Jean Molino y Jean Jacques Nattiez. Sus tres polos de la tripartición semiológico-musical son el eje poético, el eje de la huella material y el estésico. Por poética entiéndase poiesis, que, en griego, significa creación. Para la semiología musical solo estaría incluido en este lugar el compositor y todo aquello que lo conecte con su obra (cartas en las que mencione aspectos de la obra en cuestión, borradores de la misma, entrevistas), elementos que el analista utilizará para analizarla desde este polo. Como eje o polo de la huella material se considera principalmente a la partitura o cualquier elemento que mantenga una lógica que represente dicha pieza.

Y el eje que nos compete en este escrito es el Polo estésico. Esta palabra deriva, también, de un término griego, *aisthesis*, que significa percepción, en este caso, auditiva. Claramente estamos situándonos en el lugar del oyente y los diferentes modos en que percibirá la música. A veces, se podrá saber de antemano qué se escuchará, aplicando las leyes de la Gestalt (estésis deductiva). Es decir que, teniendo la regla general, observo los rasgos y obtengo cada caso. En otros casos, a través de una investigación, se realizará un proceso de inducción para saberlo, es decir, se preguntará a los oyentes qué escucharon (estésis externa). Es decir que de cada caso se observan los rasgos para formular la regla general. Para mejor información consultar el escrito de mi autoría, *La semiología musical aplicada a la didáctica de la música* (2015).

Los alumnos se encontrarán algunos en posición estésica inductiva y otros, en un nivel anterior, en una posición estésica abductiva. La posición abductiva consistiría en observar los rasgos, buscar una regla donde cuadren y así obtener el caso. Es el proceso por el que pasa un médico cuando un paciente lo consulta.

A partir de aquí, el escrito, sí ya está casi en su totalidad armado en mi mente, solo falta el título, releerlo y corregirlo. Lo que sucedió entonces es que, de un escrito donde se comentaría una investigación, terminó desarrollándose un concepto nuevo, el de estructura musical. Es decir que, la forma de este escrito respon-

día a la de una investigación, donde hay una hipótesis, un marco teórico, un planteo del problema, objetivos, variables, técnica de recolección de datos (en este caso la encuesta), conclusiones, etcétera. El orden en que se comentan los datos de la investigación, es decir el orden de las secciones, lo que dejará como resultado la forma, es elegido por el escritor. De este modo surgirá una introducción, una sección A, una B, una C, una remisión a A, etcétera, como en la música, donde las conclusiones son la coda. Las palabras, el tono, el modo (lo que en música serían la melodía y el ritmo, el tempo, el carácter, la dinámica y la armonía) también serán elegidos por el escritor. De este modo, el escritor selecciona determinados elementos para armar la estructura de su escrito.

El hecho de que, como consecuencia colateral de la investigación, surgirá la definición de un concepto es un agregado a la estructura del escrito de una investigación común. Es decir que la investigación quedó como recurso y la definición del concepto terminó siendo el objetivo y el contenido principal. Comento esto porque es así como surgen los escritos, suele saberse por dónde empezar, pero no en dónde se va a terminar, o a la inversa, tener un objetivo claro, pero tener que encontrar la manera de contarlo.

Dejaremos entonces las lecciones de escritura, ya que el misterio de cómo fue el proceso de creación del artículo ya ha sido develado; para continuar con el desarrollo de la parte musical hasta arribar al concepto de estructura y cómo se realiza una composición musical.

Resultados de la encuesta

La encuesta se realizó en el Instituto Istonium de la Localidad de Lanús, Provincia de Buenos Aires, Argentina, donde tengo el gusto de impartir clases de canto, teclado, guitarra y teoría.

Los resultados de la encuesta fueron los esperados. Como conozco a las personas a las que se las propuse, pude suponer cuáles serían sus reacciones.

Los alumnos que solo se encuentran interesados en las técnicas de su instrumento —en este caso canto y teclado—, pero a los que las cuestiones musicales, por el momento, no llegan a producirles mucho interés (tal vez porque no se dan cuenta de lo importantes que son a la hora de interpretar una obra y la diferencia entre una interpretación que surge del producto de un análisis de la obra y otra que no) encontraron similitudes entre el vals de Strauss y el de Verdi, pero el de Mahler les resultó diferente. No pudieron decirme en qué los escuchaban similares y en qué diferentes.

Los alumnos que sí se interesan en cuestiones musicales más allá de las técnicas de su instrumento —tengan este interés concienciado o no lo tengan— encontraron similitudes entre el vals de Verdi y el de Mahler y el diferente resultó ser el de Strauss, coincidiendo con mi percepción. Una alumna solo pudo decirme que lo que le resultaba similar eran los instrumentos, es decir la orquestación.

A propósito seleccioné versiones instrumentales, porque si alguna era cantada o en piano, eso podía influir mucho en las respuestas, ya que los parámetros centrales para mí eran melodía, ritmo, tempo, métrica, carácter y no la orquestación.

Con los profesores ocurrió lo mismo, coincidieron en que el vals de Mahler se parecía demasiado al de Verdi y el de Strauss era diferente. A ellos pude contarles los detalles de lo que yo había escuchado y estuvieron totalmente de acuerdo conmigo. Es decir que los legos o casi legos en materia musical pueden ser fácilmente engañados, no así los especialistas.

Explicación de la similitud entre los dos vales

Veamos ahora en qué se parecen el vals de Mahler y el vals de Verdi. Lo que más resalta en dos obras tonales como estas es, por supuesto, los parámetros melodía y ritmo y, como se trata de dos vales, la métrica; pero a estos dos aspectos hay que agregar la orquestación, la textura, el tempo, el carácter, la dinámica y la armonía. En el caso de la melodía, la similitud se escucha desde el inicio: el vals de Verdi comienza con casi dos compases de introducción, en métrica de 3/8, sobre *sib-re-re/sib-re-re* en ritmo de negras. El vals de Mahler hace una llamada sobre *sib*, pero para saltar a *mib*, es decir que en esta obra la tónica *mib* y *sib* es la dominante. Una sencilla inversión de roles, ya que en el vals de Verdi la tónica es *sib*. El *sib* es común a los dos vales. La idea se plantea como un juego armónico, además de que armónicamente hay una inflexión a modo menor al utilizar el II grado de *Mib* mayor, es decir fa menor.

El salto que sigue a la introducción del vals de Verdi es de 6ta mayor en anacrusa y la caída del fa al re dura cuatro tiempos. Casualmente, una vez que el vals de Mahler realiza el salto inicial —no de 6ta, sino de 4ta—, el valor del *mib* es también de cuatro tiempos. Es decir que el ritmo (valores y anacrusas) es otro parámetro imitado en esta producción de 1991.

En el quinto compás del vals de Verdi se escucha un ascenso al otro fa. En el vals de Mahler el ascenso está reemplazado por su opuesto, es decir un descenso. Más adelante, el salto de 4ta pasará a convertirse en salto de 6ta como en el vals de Verdi, cuando la armonía pase al II grado de la tonalidad de *Mib* mayor, o sea fa menor. El salto será do- lab.

Los intentos de disimular la melodía invirtiendo saltos o acortándolos fueron infructuosos, porque cambiar algo por su opuesto es como si no se le hubiera cambiado nada. Cuando llevamos una situación a un extremo, es casi imposible no pensar en el otro lado opuesto, pero para ello hay que conocer ambos lugares. Si veo a una persona toda vestida de negro automáticamente voy a pensar en una persona toda vestida de blanco, pero solo si es que alguna vez vi una.

La melodía de Verdi es en dos arcos complementarios, es decir que tanto el antecedente como el consecuente forman un arco cada uno. La melodía de Mahler responde a dos fragmentos oblicuos descendentes (antecedente), uno ascendente y otros dos descendentes (consecuente).

Otra similitud es que Verdi utiliza una forma A-B con el siguiente orden: A-B-A'B', a la que también pueden aplicársele los términos *estrofa-estribillo-estrofa-estribillo*. El vals de Mahler tiene también estructura A-B, pero con este orden A-A'-B-A'-A''-B'''-B'''''. El esquema de Mahler se corresponde más con las canciones modernas; el de Verdi, con el lied.

La dinámica es forte en ambos vales, la textura es homófona y la orquestación, en Verdi, es solistas (Violeta y Alfredo) orquesta y coro y, en Mahler es solistas (Drácula y Mina) y orquesta. Otra diferencia es que en Verdi los solistas cantan por separado y en Mahler cantan juntos al unísono las estrofas y el solista masculino canta solo el estribillo, el cual, en Verdi, estaba destinado al coro. Luego de la segunda y tercera estrofa, la sección B es utilizada como interludio y después es cantada por los dos solistas. Y, un fragmento de la sección B, cumple la función de coda, como en el vals de Verdi. Una diferencia entonces es la utilización de las secciones: en Verdi cumplen la función de sección A y B y la coda está tomada de B; en Mahler la sección B es utilizada de interludio y un fragmento es la coda. Más adelante explicaré las diferencias entre criterios formales y funciones formales, que es lo que se observa aquí. El tempo es un allegro para los dos vales, otro parámetro imitado. El carácter es algo diferente, ya que Mahler trata de imprimir un clima lúgubre y también afectuoso, ya que el texto en uno y otro son diferentes. En Verdi es un festejo y brindis por la vida y diversión, en Mahler los amantes se dicen cuánto sufrirían si tuvieran que separarse. La conclusión es que la estructura de los dos vales es prácticamente la misma.

El concepto de estructura: la estructura no es la forma

Pasaré ahora a explicar con más precisión a qué se llama estructura y cuál es la diferencia con el parámetro forma.

Durante mis años en dos conservatorios debo decir con tristeza que nunca ningún profesor me supo explicar la diferencia entre estructura y forma. Luego de muchos años y gracias a este ejemplo que encontré de estos dos vales pude esbozar una posible definición del concepto de *estructura musical*: la estructura musical es el conjunto de diseños melódico, rítmico, métrico, textural, orquestal, formal, dinámico, temporal y de carácter que se seleccionaron para crear la obra.

Por ejemplo, para estructurar la melodía del vals de Verdi, este seleccionó un diseño por saltos repetitivos y ascendentes. Si continuamos escuchando, notaremos, en el nivel de anclaje siguiente, que antecedente y consecuente forman una melodía en arco. Para el ritmo, Verdi seleccionó un comienzo en anacrusa que descansa sobre un valor largo, luego lo suceden varias negras que coinciden con el pulso y en el descenso de la melodía en arco aparecen adornos en corcheas, es decir que la densidad cronométrica va creciendo. El carácter seleccionado es de fiesta, el tempo allegro, la dinámica seleccionada es forte con algunas acentuaciones, la textura es homofónica, etc. Todo lo analizado anteriormente constituye la estructura de *Libiamo ne' lieti calici* y la forma seleccionada es un A-B-A' con introducción y coda.

Pero entonces, ¿qué es la forma?

Existen los criterios formales, las funciones formales y las formas musicales cristalizadas. Los criterios formales son: de permanencia (A), de cambio (B) y de retorno (A'), también conocidos como exposición-desarrollo-reexposición o estrofa-estribillo-estrofa. Las funciones formales son: introducción, secciones (A, B, C, etc.), interludio, interpolación, coda. Para una introducción, por ejemplo, se puede utilizar tanto un motivo com-

puesto para ese fin como un fragmento de la sección B o estribillo, como es el caso del tema de Lennon/McCartney, *Can't buy me love*. En la música comercial suele ocurrir que, si la introducción fue realizada a parte, hay grandes probabilidades de que vuelva a repetirse a manera de interludio. En el caso de la obra de The Beatles, el estribillo, además de cumplir con esta función, cumple con las de introducción ya mencionada y la de coda. Para una explicación más extensa remitirse a mi escrito *Un acercamiento a la morfología musical* (2014).

Las formas musicales cristalizadas son un patrón de composición que, con el transcurso de los años, se fue repitiendo y, en consecuencia, asentando, y cuyas particularidades son lo suficientemente destacables como para considerarlo un "molde". En ellas, el compositor podía volcar sus creaciones, moldes que fueron en cada caso moldeados nuevamente por el contenido. Me refiero a la forma sonata, a la forma lied, al aria da capo, al motete, etc. Una sinfonía, un coral o una ópera también son formas cristalizadas, además de que existen el género sinfónico, coral y operístico si anclamos en otro nivel. Entonces, estos son algunos de los ejemplos de diseños que podemos utilizar al armar una composición:

Melodía: en arco, evolutiva, en terrazas, recta, oblicua, ondulante, de alturas no definidas, etc. Este punto sea tal vez el que necesite de algunos ejemplos. Recomiendo el libreo de Toch, La melodía, que ya se encuentra en Internet, pero para adelantar daré algunos ejemplos: melodía en arco: *aroró, frêre Jacques, Libiamo ne' lieti calici*, de Verdi, en la cual el antecedente forma un arco y el consecuente, otro; melodía ondulante: *Barcarola*, de Offenbach; melodía recta: segundo movimiento de la 7ma Sinfonía de Beethoven; melodía de la Sonata N° 27 llamada *Claro de Luna*, de Beethoven; melodía en terrazas: *Marcha Nupcial*, de Mendelssohn.

Ritmo: regular, irregular, libre, etc.

Métrica: 4/4, 3/4, 6/4, 3/8, etc.

Carácter: alegre, expresivo, íntimo, melancólico, dulce, etc.

Dinámica: forte, mezzoforte, piano, mezzopiano, pianissimo, etc.

Tempo: presto, allegro, moderato, andante, etc.

Armonía: tono, modo, modulaciones, etc.

Textura: monodía (con o sin acompañamiento), homofonía, polifonía, etc.

Orquestación: cantidad y tipos de instrumentos por utilizar. Criterios: asociación de timbres, semejanza, diferencia, etc.

Forma: funciones (introducción, secciones, coda). Criterios (secciones de permanencia, cambio, retorno). Formas cristalizadas (forma sonata, rondó, scherzo, etc.). Articulación de partes.

Espacialidad: acústica de teatros e iglesias, agregado de parlantes (desde la modalidad estéreo hasta la octofonía, etc.)

Por supuesto que la elección de un diseño no implica que se lo mantenga a lo largo de toda la obra. Por ejemplo, en el caso de la dinámica, se utilizan constantemente variaciones o mejor conocidos como matices, es decir, modificaciones graduales y constantes de la diná-

mica. O, si se seleccionó el diseño melódico en arco, no significa que no pueda pasarse a una melodía en terrazas más adelante. De todas formas, la selección de estos elementos, el compositor no la hace tan conscientemente, es trabajo del analista descubrir cómo el compositor estructuró su obra.

Es decir que, a los parámetros musicales se les agregará el término diseño: diseño rítmico, diseño melódico, diseño formal, diseño textural, diseño armónico, diseño temporal, diseño dinámico, diseño métrico, diseño de carácter, diseño orquestal, diseño espacial, etc. De este modo los parámetros musicales pasarán a ser diseños estructurales, que es lo que siempre han sido. Con todos estos diseños se puede pasar a testear el nivel de elaboración de una obra. Suele utilizarse mucho para diferenciar la música académica, con altísimo nivel de elaboración, de la música comercial, con muy bajo nivel de elaboración.

En *La estructura ausente*, Umberto Eco, el autor cita a Pierre Boulez al mencionar dos actitudes culturales: el pensamiento serial y el pensamiento estructural de Levi-Strauss en la “Ouverture” de “Le crue et le cuit”:

La serie viene a ser una manera de pensar polivalente...Es una reacción total contra el pensamiento clásico, que pretende que la forma es, prácticamente algo preexistente y, a la vez, una morfología general. Aquí (en el pensamiento serial) no hay escalas constituidas, es decir, estructuras generales en las que se inserta un pensamiento particular, en cambio, el pensamiento del compositor, utilizando una metodología determinada, crea los objetos que precisa y la forma necesaria para organizarlos, cada vez que se ha de expresar. El pensamiento tonal clásico está fundado en un universo definitivo, a través de la gravitación y la atracción; en cambio, el pensamiento serial se funda en un universo de expansión perpetua (Boulez, 1966).

Boulez parece confundir, si se me permite la crítica, las formas cristalizadas del clasicismo con el concepto de estructura. Si bien en el atonalismo las formas cristalizadas parecen desaparecer, las obras siguen manteniendo una estructura, ya que el compositor seleccionará o creará algún tipo de diseño melódico, un diseño rítmico, una métrica, etc. Que el ritmo sea libre o las alturas no estén definidas, como el caso de la música contemporánea, no significa que no haya estructura melódica o rítmica, esa justamente es libre. Lo que dará por resultado lo que explica Umberto Eco (1986), a continuación de la cita de Boulez:

Sobre esta hipótesis de posibilidades orientadas, de una estimulación de experiencias elegidas, de puesta en duda de cualquier gramática establecida, se fundan las teorías de la obra abierta en la música en cualquier otra arte (y la teoría de la obra abierta no es otra cosa que una poética del pensamiento serial).

En una obra donde se utiliza la aleatoriedad, la estructura va a ser variable. Si se le permite al intérprete variar un solo parámetro, la estructura permanecerá parecida a la anterior.

Deberá haber una modificación importante en más de un parámetro para que la obra suene diferente, además de que debe haber sido concebida como obra abierta, de lo contrario, de un modo u otro seguiremos percibiendo las bases de la estructura original, como ocurriera con los vales mencionados, ya que *Libiamo ne' lieti calici* no fue compuesto como obra abierta. En las piezas que más diferencia encontramos es en las obras de compositores como J. Cage, de E. Brown y de G. Kurtak, que utilizan la aleatoriedad. En ellas se presentan grafías que pueden ser leídas según prefiera el intérprete. En los *Folios*, de E. Brown, incluso se pueden seleccionar los instrumentos que se van a utilizar, el criterio de interpretación de las grafías, es decir si el parámetro escrito es la altura o la intensidad o el carácter o el ritmo, etc. En *Játékok*, de G. Kurtak, tenemos dos pentagramas, uno con clave de sol y otro de fa, es decir que nos hace pensar en un piano, pero las grafías son figurales, eso significa que todos los otros parámetros, excepto la orquestación, son libres.

Conclusiones

Si intentamos modificar algunos de los parámetros de una obra clásica, creo que obtendríamos los mismos resultados que obtuvo Angel Mahler. Por ejemplo, por más que se modifiquen los valores del “Rondo alla turca” (tercer movimiento) de la *Sonata N°11 K331*, de Mozart, se sigue reconociendo la melodía. Y si se modifica la melodía, por movimientos contrarios a la original, recurso que utilizara Angel Mahler en su vals, de todas formas se reconoce la obra. Por supuesto que habría que hacer otra investigación para corroborar los resultados, pero me guío por los obtenidos en la investigación anterior para afirmar que va a suceder algo similar.

Otro ejemplo con el cual puede seguir explicándose este hecho es el comienzo inconfundible del primer movimiento de la Sinfonía N° 5 de Beethoven, el famoso “tá-ta-tá-áá”, el cual no necesita ni siquiera de alturas, basta con ese motivo rítmico inicial. Por más que modifiquemos las alturas, orquestación, etc., cada vez que escuchemos ese motivo evocaremos inevitablemente el comienzo de la sinfonía. De hecho, el mismo Beethoven utiliza este motivo en otras de sus obras —algunas compuestas incluso antes de la sinfonía que lo lleva como motivo generador de la obra— y nos remite, inevitablemente, a su 5ta sinfonía.

Es decir que, para que una obra sea abierta, debe haber tenido que ser concebida como tal. Lo mismo ocurre con los escritos. En el mío, si alguien decidiera modificar el orden de las secciones, no se entendería muy bien lo que sucedió y, tarde o temprano, el lector lo ordenaría como se ordena un rompecabezas, ya que no fue concebido como una obra abierta, como era el caso, en los años 90 de unas novelas que, para seguir leyendo, tenías que tirar los dados y te llevaban al siguiente capítulo.

El descubrimiento de la similitud estructural entre el vals de Mahler y el de Verdi me llevó a desarrollar el concepto de estructura, es decir que, de un hecho no muy loable como “inspirarse afanosamente” en la obra de otra, yo pude terminar de armar un concepto que por años nunca nadie supo explicarme con exactitud.

Hablando un poco de las composiciones musicales, el origen de una obra puede venir de cualquier parte, como

ocurrió con el origen de este escrito: de una charla de sobremesa. En mi caso yo he compuesto obras pensando primero el título y tratando de que respondan a él, pensando primero en los materiales por utilizar, por ejemplo oposiciones o, como es en el último caso, como tributo a un gran fundador como fuera Pierre Schaeffer, de allí mi “Tribute Pathétique” del que hablo en otro artículo. Lo que no es correcto es tomar tantos elementos de una obra tan importante como es La Traviata y, con algunas modificaciones, apropiárselo. Si para una escuela de enseñanza generalizada, la maestra de grado me pide una canción que nombre las partes del cuerpo, yo le sugeriría cambiarle la letra a La bamba: “a mover la cabeza, a mover la cabeza con muchas ganas y arriba y arriba”, pero en ningún momento se me ocurriría ir a Derecho de Autor a registrarla. Muchas veces he tomado música de otros compositores y le he cambiado la letra para hacer más rápido y cumplir con algún pedido especial—incluso hasta le hice algunas variaciones a la música—, pero siempre fui consciente de que lo que estaba utilizando no era mío. Cuando Gustav Mahler, el compositor alemán del siglo XIX, utilizó la canción infantil Frère Jacques para comenzar su segundo movimiento de la *Sinfonía Titán*, siempre lo comentó y, por algo, lo sabemos hasta hoy y no es ningún secreto. Es más, era una práctica muy común en esas épocas tomar canciones populares o infantiles e incorporarlas a las composiciones académicas. En este caso lo que él hace es cambiarle el modo, el tempo, modificar algunas notas melódicas y orquestarla. Pero ya estamos entrando en temas éticos y dejaré la reflexión final a criterio de cada uno. Por el momento no contamos con ningún genio musical en estos tiempos, es más, este concepto está desapareciendo para ser reemplazado por el concepto de estrella. Qué seguirá después, no podemos predecirlo.

Referencias bibliográficas

- Boulez, P. (1966). *Puntos de referencia*. Barcelona. Editorial Gedisa. Citado en: Eco, U. (1986) *La estructura ausente*. España: editorial Lumen.
- Eco, U. (1986) *La estructura ausente*. España: editorial Lumen.

- Eiriz, C. (1996). *Diseño curricular y música*. Argentina: Editorial Ricordi.
- Labbate, G. (2015). *La semiología musical aplicada a la didáctica de la música*. Recuperado de: griseldalabbate.blogspot.com.
- Labbate, G. (2014). *Un acercamiento a la morfología musical*. Recuperado de: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=10180&id_libro=484
- Nattiez, Jean Jacques. (1997) *De la semiología general a la semiología de la música, Ejemplo de a Cathédrale Engloutie, de Debussy, traducción de una versión revisada por el autor, del artículo “De la semiologie générales a la semiologie musical”, L’Example de La Cathédrale Engloutie, de Debussy, Quebec, Canadá, Editorial Protée, XXV (2).*
- Toch, E. (1989). *La melodía*. España: editorial Labor S.A.

Abstract: During all my years of study, no teacher ever managed to deduce what was the difference between musical form and musical structure. An investigation, which began as a curiosity, ended up giving me the pattern of what the definition of the concept of structure is.

Key words: structure - design - form – music

Resumo: Durante todos meus anos de estudo, nunca nenhum professor conseguiu deduzir qual era a diferença entre forma musical e estrutura musical. Uma pesquisa, que começou como uma simples curiosidade, acabou por me dar a pauta de qual é a definição do conceito de estrutura.

Palavras chave: estrutura – design – forma - música

^(*) **Griselda Labbate:** Profesora Superior en Educación Musical egresada del Conservatorio Municipal de Música Manuel de Falla, donde además se perfeccionó en Canto y composición. Posgraduada en Semiología Musical (Universidad de Buenos Aires), en Retórica Musical y en Dirección Coral (Universidad Nacional de las Artes).

La educación 3.0

Marisa Ruiz ^(*)

Resumen: La realidad educacional en el presente, nos enfrenta a una realidad conformada con docentes preparados desde su génesis en el siglo XX, impartiendo clases a estudiantes del siglo XXI. No se trata de un cambio tecnológico, se trata de un cambio cultural, donde el docente es quien debe adaptarse a este nuevo escenario.

Palabras clave: Educación – Docentes - Aula – Estudiante

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 159]

Fecha de recepción: julio 2016

Fecha de aceptación: septiembre 2016

Versión final: noviembre 2016