

Criterios para la Clasificación de Estructuras y Formas Musicales

Martín Rincón Botero

Agosto 2024

Este ensayo explora la clasificación de las estructuras y formas musicales basándose en criterios como la recurrencia, la duración relativa interna, y la tradición, entre otros. A diferencia de los enfoques tradicionales que a menudo usan los términos «estructura» y «forma» de manera intercambiable, establecemos una distinción clara entre estos conceptos. Este estudio amplía la clasificación tradicional de las estructuras y formas musicales, ofreciendo un marco que puede aplicarse a prácticamente cualquier tipo de música. Este enfoque puede ayudar a los compositores a reflexionar sobre sus propios conceptos estructurales y formales y a mejorarlos.

1. Obra e idea musical

La obra musical es el resultado final de las decisiones compositivas tomadas por el compositor. Es decir, lo que emerge de la obra es el producto de un conjunto de elecciones conscientes e inconscientes, tanto técnicas como estéticas. Estas decisiones configuran y caracterizan las «ideas musicales» con las cuales se construye la obra musical.

Las ideas musicales son conceptos sonoros que encapsulan un pensamiento o intención musical específica, expresados a través de la organización de materiales como melodías, ritmos, armonías o timbres. Los elementos constitutivos simples, aquellos que, más allá del sonido, poseen un valor semiótico en la obra¹, ya sea intencional o no, los llamamos

materiales. Los grupos formales formados por estos materiales los llamamos en cambio *estructuras*.

1.1. Estructura vs. Forma

En algunos textos no existe una diferenciación clara entre forma y estructura musical. La Wikipedia en español, por ejemplo, dice sobre la forma musical: «En música, *forma* musical en su sentido genérico designa tanto una *estructura* musical como una tradición de escritura que permite situar la obra musical en la historia de la evolución de la creación musical»², es decir, ambos conceptos serían más o menos intercambiables. En este texto hacemos, sin embargo, una diferenciación más profunda entre estructura y forma.

Vemos la estructura como un grupo formal delimitado en el que existen relaciones entre diferentes materiales o entre un material y sus diferentes variantes. Podría decirse que las estructuras musicales son los «bloques básicos» con los que se construye la forma.

La forma musical es, en cambio, la disposición o secuencia de estas estructuras. Es la manera en que se organizan las estructuras para crear un esquema más amplio, como un rondó, una sonata, un tema con variaciones, o un esquema propio. En resumen, la forma es el patrón global que organiza las estructuras musicales en una composición. En el análisis formal, inspeccionamos el tamaño y el número de partes, así como su relación entre ellas.

Adicionalmente, las estructuras musicales no solo tienen una posición en la forma, sino que también

sonoro», que necesariamente tiene un valor semiótico en la obra, cuanto mínimo autorreferencial. El «evento sonoro» es pues un posible material.

²Cursivas propias.

¹Esto no quiere decir que «el sonido» no pueda ser la base del material. En la música de «experiencia sonora empírica-acústica» («*empirisch-akustische Klangerfahrung*») —como podríamos denominar un conjunto de obras compuestas desde finales de los años 50, utilizando los términos de Helmut Lachenmann (2004, p. 1)— el sonido se vuelve «evento

pueden cumplir una *función formal*. William Caplin (2010, p. 26-27) nos muestra que cada estructura puede tener una función introductoria, expositiva, de desarrollo o medial, de recapitulación o cierre, o una función de coda (posterior al final), entre otras³.

2. Criterios para la clasificación de estructuras musicales

Las estructuras musicales pueden clasificarse según varios criterios:

- Según su recurrencia: Entre estructuras *recurrentes* y *progresivas*⁴.
- Según su orden: Entre estructuras *ordenadas* y *no ordenadas* o *brownianas*. Dentro de las estructuras ordenadas, distinguimos las estructuras *lógicas*, que se construyen siguiendo una «lógica musical».
- Según su duración relativa interna: Entre estructuras *simétricas* y *asimétricas*.
- Según otros criterios: Como su tradición, en estructuras *convencionales* (como el «periodo» o la «sentencia») o *heterodoxas*; o su estética, en estructuras *lineales*, *cónicas*, *circulares*, *ondulantes*, *centrípetas*, *centrífugas*, *palindrómicas*, *empinadas*, *densas*, *dispersas*, etc..

En este texto, no profundizaremos en estos dos últimos criterios (tradición y estética) u otros posibles. Nos concentraremos pues en los primeros tres criterios para la clasificación de estructuras musicales.

2.1. Las estructuras musicales según su recurrencia

Las estructuras musicales tradicionales parten de conceptos como *motivo* y *tema*, aplicables a la música de la así llamada «práctica común». No obstante,

³Aunque él propone estas funciones formales específicamente para el análisis de la música del periodo clásico, proponemos aplicar esta terminología para un repertorio más amplio.

⁴Pierre Schaeffer (2003, p. 249) clasifica las estructuras según su «recurrencia [...], si se trata de música lógica» y si es música aleatoria según sus «distribuciones». Hemos ampliado el segundo término para incluir cualquier tipo de música no basada en la recurrencia, no solo la aleatoria.

aunque estos conceptos se podrían aplicar por analogía a otros tipos de música, puede ser útil partir de una clasificación más general de las estructuras musicales. Reconocemos dos categorías principales según su recurrencia: las estructuras *recurrentes* y las *progresivas*.

Las estructuras recurrentes tienen como característica principal la repetición y/o variación de sus materiales. Cuando hablamos de «motivos», nos referimos a materiales sujetos a repetición, y cuando hablamos de «temas», nos referimos a estructuras que están sujetas a repetición. La mayor parte de la música clásica tradicional utiliza estructuras que se enmarcan dentro de esta categoría.

Las estructuras progresivas, en cambio, no se basan en la repetición. En estas, no podemos referirnos a «motivos» o «temas». Los materiales de estas estructuras son intervalos, acordes, eventos sonoros, entre otros, y las estructuras que estos forman son curvas (por ejemplo, melódicas), progresiones armónicas, texturas, distribuciones, entre otras. Un ejemplo de esto es la música renacentista, donde la curva melódica y el orden interválico moldean el discurso musical; o la música aleatoria o estocástica, en la cual solo podemos discernir distribuciones y/o tendencias de los objetos sonoros.

Es posible combinar ambos tipos de estructuras en una misma pieza, por ejemplo, con el fin de resaltar la función formal que cada sección ejerce, o por otros motivos. Por ejemplo, en una pieza caracterizada por el uso de estructuras recurrentes, las secciones de transición pueden ser progresivas, conectando de manera fluida una sección con otra. En la música del periodo clásico, la introducción, al carecer de la «expresión de una idea básica genuina» (Caplin 1998, p. 15), no necesariamente recurría a la repetición. William Caplin nos muestra, en el fragmento citado, un ejemplo de Beethoven (Cuarteto de cuerdas en Fa mayor, op. 135, III), en el que la introducción, de solo dos compases, presenta un establecimiento gradual de la tónica a través de la entrada escalonada de cada uno de los cuatro instrumentos.



Esta pequeña estructura, sin motivos ni verdadera repetición, se puede considerar como «progresiva»

en un contexto por lo demás abundante en estructuras recurrentes. La razón de esto es que estos dos compases poseen una función formal independiente. De esto se deduce que un elemento de progresividad, cuando es parte dependiente de una estructura fundamentalmente recurrente, no es suficiente para que consideremos la estructura como progresiva. Un ejemplo de ello es lo que Schoenberg llama «liquidación», una técnica a través de la cual un tema se desprende de sus «obligaciones motílicas»⁵. Schoenberg (1989, p. 76) define la liquidación como «la eliminación gradual de hechos característicos, hasta dejar solo aquellos que no demandan una continuación. A menudo, solo quedan hechos residuales, que tienen poco en común con el motivo básico. En conjunción con una cadencia o semicadencia, este proceso puede ser utilizado para dar una adecuada delimitación a una frase». La liquidación se puede aplicar pues a los finales de estructuras recurrentes⁶.

2.2. Las estructuras musicales según su orden

Las estructuras musicales se pueden clasificar también según su orden en estructuras *ordenadas* y *no ordenadas* o *brownianas*⁷. Aquí es necesario aclarar los conceptos de «lógica» y «orden» en la música, dado que especialmente la música serial de los años 50 ha dado la impresión, tal vez hasta la actualidad, de que es posible ordenar la música a través de reglas arbitrarias, o que el orden precompositivo equivale al orden perceptual.

Pousseur y Behrman (1966, p. 94-95), al analizar algunos compases de Boulez, a saber su *Structures I* (1951), en particular dos fragmentos en relación de retrógrado entre sí, notan que

Nuestra dificultad para hacer una comparación precisa entre ambas figuras [fragmentos] cuando las escuchamos se debe, entre otras cosas, al hecho de que cada una está organizada de la forma más irregular y menos periódica posible.

⁵(Schoenberg 1989, p. 46)

⁶C.f. (Schoenberg 2006, p. 175).

⁷La tentación de nombrar las estructuras no ordenadas también como «estructuras brownianas», utilizando el lenguaje de Pousseur y Behrman, ganó en este caso. Por el valor distintivo del término, arriesgamos aquí una clasificación pseudocientífica de las estructuras musicales. En todo caso, usamos el término «browniano» según la definición de «movimiento browniano» que dan Pousseur y Behrman (1966, p. 95).

Ambos pasajes podrían compararse con los llamados «movimientos brownianos», es decir, movimientos que carecen (desde el punto de vista del observador) de toda significación individual y que, por lo tanto, ofrecen un alto grado de resistencia a la aprehensión global unificada y a la memorización diferenciada.

[...] Lejos de establecer simetrías y periodicidades perceptibles, regularidad en la semejanza y en la diferenciación—es decir, una ordenación efectiva y reconocible de diversas figuras—parecen, en cambio, *impedir* toda repetición y toda simetría: o, dicho de otro modo (en la medida en que el orden y la simetría pueden asimilarse entre sí), todo *orden* verdadero. El efecto de la disposición estadística (diferenciación de dinámica, tempo y ataque como en los dos fragmentos [...], o diferenciación de densidad entre estos y otros momentos de la pieza) sobre la «forma general» es el de garantizar una *renovación permanente* y un grado absoluto de imprevisibilidad en este nivel estructural superior⁸.

Boulez afirmaba, con el resultado de la técnica utilizada, su intención de expresar la irreversibilidad esencial del tiempo, lo que negaba a su vez la posibilidad de la repetición y, en general, del «orden» perceptible. Es decir, sus estructuras son progresivas, pero no están ordenadas a nivel perceptivo. Esto sitúa muchas de las estructuras de los compositores seriales y las de la música aleatoria esencialmente en la misma categoría en cuanto a su orden: la de las «estructuras brownianas».

⁸«Our difficulty in making a precise comparison between the two figures when we listen to them is caused, among other things, by the fact that each one is organized in the most irregular, least periodic fashion possible. Both passages might be likened to what are called "Brownian movements", i.e., movements lacking (from the observer's viewpoint) in all individual signification and therefore offering a high degree of resistance to unified over-all apprehension and to distinct memorization.

»[...] Far from establishing perceptible symmetries and periodicities, regularity in similarity and in differentiation—in other words, an effective and recognizable ordering of diverse figures—they seem instead to *hinder* all repetition and all symmetry: or to put it another way (insofar as order and symmetry may be assimilated one with the other), all true *order*. The effect of statistical disposition (differentiation of dynamics, tempo, and attack as in the two fragments [...], or differentiation in density between the two and other moments of the piece) upon the "over-all form" is to guarantee a *permanent renewal*, and an absolute degree of unpredictability, at this higher structural level».

La música renacentista, que ya utilizamos como ejemplo de estructura progresiva, sí se puede considerar con menos vacilación como música ordenada, dado que los elementos constitutivos de orden (en este caso los modos, la curva melódica, el fraseo, la métrica, la tesitura, la cadencia, entre otros) están dispuestos de manera comunicativa y ordenada para la percepción, no solo en el plano precompositivo. Esto es importante porque implica que no es necesario utilizar estructuras recurrentes para que se perciba un orden musical.

Dentro de las estructuras ordenadas encontramos un subtipo, a saber, las estructuras *lógicas*. El concepto de lógica en la música lo vemos como intrínsecamente ligado al concepto de *desarrollo musical*, un concepto que podemos aplicar con mayor seguridad a la música escrita a partir del siglo XVII (sobre todo a la música de Bach) y con mayor énfasis a la música del periodo clásico. «Desarrollar musicalmente significa explorar posibilidades, sacar conclusiones, considerar las repercusiones: el desarrollo es una expresión de la *lógica musical*. En lugar de yuxtaponer de manera suelta, el desarrollo conecta; en lugar de asociar, piensa; en lugar de buscar el equilibrio, avanza hacia adelante. Porque cada momento de un desarrollo musical está doblemente vinculado: es el *resultado* de lo anterior y el *punto de partida* de lo siguiente» (Kühn 2007, p. 75)⁹. En la música contemporánea, entre los compositores cuyas obras han sido asociadas con la lógica musical, podemos destacar a Steven Stucky y a su alumno Eric Nathan.

En un caso extremo de esta subcategoría tenemos la música procesual de Steve Reich. Según las definiciones de Schoenberg, los procesos musicales de Reich serían una «construcción estrictamente lógica». Al interior de estas construcciones, décadas antes de que Reich escribiera por ejemplo «Piano Phase» donde exploraba procesos de desfase, Schoenberg (2006, p. 103) predecía que

las variaciones de un motivo (o de una *grundgestalt*, etc.) tendrían que ocurrir de manera sistemática y deberían conducir a un objetivo

⁹«Musikalisch entwickeln heißt, Möglichkeiten abtasten, Folgerungen ziehen, Auswirkungen bedenken: Entwicklung ist Ausdruck *musikalischer Logik*. Sie verknüpft statt locker zu reihen, sie denkt statt zu assoziieren, sie zielt vorwärts statt Gleichgewicht zu suchen. Denn jeder Moment einer musikalischen Entwicklung ist zweifach eingebunden: Er ist *Ergebnis* des Vorherigen und *Ausgangspunkt* des Folgenden».

predeterminado. [...] un desarrollo sistemático de las *grundgestalten* podría [...] llevarse a cabo de tal manera que primero se variara el ritmo y luego los intervalos (o viceversa) o de alguna manera se variaran ambos simultáneamente o de manera alternada. Es fácil imaginar, y reconocer sin más preámbulos, que lo que saldría de un procedimiento tan mecánico no puede ser el modo en que funciona la música: innumerables repeticiones superfluas, aunque variadas, de *gestalten* que en su mayor parte serían básicamente poco interesantes en sí mismas y en muchos sentidos sin expresión¹⁰.

De esta cita podemos intuir que gran parte del impacto sobre la experiencia estética de las obras musicales está mediado por la construcción de sus estructuras. La música procesual de Reich, a pesar de su gran impacto en la música del s. XX, sería entonces la demostración de cómo *no funciona* la música para Schoenberg. Que en el siglo XX haya habido al menos un compositor (Steve Reich) que siguiera casi al pie de la letra su receta para una «construcción estrictamente lógica» (que Schoenberg concebía solo de manera teórica y carente de toda expresión) y que haya creado con ello algunas de las obras más interesantes del siglo XX es, cuanto menos, irónico.

2.3. Las estructuras musicales según su duración relativa interna

La evaluación de las estructuras musicales debe también considerar su duración, porque a través de la duración y, eventualmente, la correspondencia de las diferentes partes de la estructura (por ejemplo, antecedente y consecuente), podemos comparar sus tamaños entre sí. Esto abre dos posibilidades adicionales para clasificar las estructuras musicales: estructuras *simétricas* y *asimétricas*.

¹⁰«The variations of a motive (or of a *grundgestalt*, etc.) would have to occur in a systematic manner and would have to lead to a predetermined goal. [...] a systematic development of *grundgestalten* could [...] be carried out in such a way that either first the rhythm and then the intervals would be varied (or vice versa) or somehow both would be varied simultaneously or in alternation. It is easy to imagine, and to recognize without further ado, that what would come out of such a mechanical procedure cannot be the way music works: countless superfluous, albeit varied, repetitions of *gestalten* that would be for the most part basically uninteresting in themselves and in many ways without expression».

Al hablar sobre los dos tipos esenciales de tema en la música del periodo clásico, es decir, el «periodo» y la «sentencia» (en inglés, «*period*» y «*sentence*»), nos referimos fundamentalmente a estructuras simétricas, en las que el antecedente y el consecuente son, en la mayoría de los casos, de la misma duración. Esto no ocurre necesariamente en la música del Romanticismo, donde el lirismo de la melodía principal podía alargar o acortar las distintas partes de la estructura temática, volviéndola asimétrica. En la música del siglo XX, podemos mencionar a compositores como Bartók o Webern, quienes utilizaron estructuras en espejo o palindrómicas, que son a su vez un tipo de estructura simétrica. Las estructuras palindrómicas, debido a su forma particular, también se pueden considerar un tipo de estructura según criterios estéticos.

3. Criterios para la clasificación de las formas musicales

Tras haber definido tres criterios para la clasificación de estructuras musicales, y mencionado otros dos que no hemos desarrollado en la sección anterior, podemos aplicar estos mismos principios a la categorización de las formas musicales. Considerando que al analizar la forma comparamos tamaños y correspondencias entre estructuras musicales, es posible utilizar una serie de criterios para clasificar las formas musicales que van más allá de las etiquetas convencionales como «forma sonata» o «rondó». Algunos de estos criterios son conceptualmente idénticos a los utilizados para clasificar estructuras musicales:

- Según su número de partes: Entre formas *simples* y *compuestas*.
 - Las formas simples tienen una sola parte, en la que la estructura y la forma coinciden en duración. Este tipo de forma, aunque rara, puede encontrarse en miniaturas musicales o en ciertas obras de música *drone*, como las de La Monte Young, que carecen de articulaciones formales claras.
 - Las formas compuestas tienen más de una parte (empezando por la forma binaria simple AB) y son las más comunes.

- Según su recurrencia: Entre formas *recurrentes* y *progresivas*. Mientras que el rondó, la forma sonata y el tema con variaciones son ejemplos de formas recurrentes, una forma del tipo ABC-DE... sería progresiva.
- Según la duración relativa de sus partes: Entre formas *simétricas* y *asimétricas*.
- Según la tradición: En formas *convencionales* (como el «rondó» o la «sonata») o *heterodoxas*.
- Según su estética: por ejemplo en formas *circulares* (donde el final conecta con el principio), *centrípetas* (como el rondó o cualquier forma del tipo ABACADA...), *palindrómicas* (ABC-BA, ABCDCBA...), *metamórficas* (como el tema con variaciones o cualquier forma del tipo A A'A"A" "...), etc..

4. Conclusión

Consideramos que la elección y configuración, tanto de los materiales musicales como de su ordenamiento o distribución en una estructura, y la disposición de varias estructuras en una forma, son parte sustancial de las ideas musicales y contribuyen de manera determinante a la comprensión y experiencia estética de la obra. De ahí que la importancia del estudio de la forma y la estructura sea vital para todo compositor.

Referencias

- CAPLIN, William Earl. *Classical Form: a Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.
- CAPLIN, William Earl. Musical Form, Forms & Formenlehre. En: Leuven, Bélgica: Leuven University Press, 2010, cap. What are formal functions?, págs. 21-40.
- KÜHN, Clemens. *Formenlehre*. 8.^a ed. Kassel: Bärenreiter Verlag, 2007.
- LACHENMANN, Helmut. *Musik als existentielle Erfahrung*. 2.^a ed. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2004.

- POUSSEUR, Henri y BEHRMAN, David. The Question of Order in New Music. *Perspectives of New Music*. 1966, vol. 5, n.º 1, págs. 93-111.
- SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los objetos musicales*. 2.ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos de la Composición Musical*. Madrid: Real Musical, 1989.
- SCHOENBERG, Arnold. *The Musical Idea and the Logic, Technique and Art of its Presentation*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.