

Hablemos Sobre la Forma y el Fondo en la Música

Resumen

El discurso musical es único porque, a diferencia de otras artes, requiere un intérprete como intermediario entre el creador y el público. Este re-creador (el intérprete) realiza una versión siempre nueva e irrepetible de la obra, cuyo lenguaje instrumental es inherentemente abstracto. Para su estudio, la música se analiza en dos niveles: la Forma y el Fondo. La Forma es el vehículo tangible, incluyendo la estructura, el material temático y la factura musical (textura), que se clasifica en monodia, heterofonía, polifonía y homofonía. La armonía funcional, desarrollada con la homofonía, es el elemento más reciente de la música. El Fondo es el contenido intangible o la "estructura profunda". Sus temas han evolucionado históricamente: del individualismo emocional del romanticismo germano, pasando por la sugerencia y la atmósfera del simbolismo francés, hasta el crudo aislamiento psicológico del expresionismo. Posteriormente, se incorporaron los temas de crítica social de la post-guerra europea y las temáticas nacionales e indigenistas en América Latina. La música, en esencia, es una compleja simbiosis de esta esfera tangible (forma) y la abstracta (fondo), constituyendo una representación artística presente en todo momento de la cotidianidad humana.

Fecha de Recibido: 21 de octubre de 2025
Fecha de Revisado: 01 de noviembre de 2025
Fecha de Aprobación: 05 de noviembre de 2025

Palabras clave: Retórica Musical, Discurso Musical, Forma, Fondo, Estructuras Musicales, Armonía, Tematismo, Simbolismo, Nacionalismo.

 **Rafael J. Saavedra V.**
 **rasaavedra@gmail.com**
 **Universidad de Los Andes**
 **Mérida edo Mérida**

Let's Talk About Form and Content in Music

Abstract

Musical discourse is unique because, unlike other arts, it requires a performer as an intermediary between the creator and the audience. This re-creator (the performer) creates an ever-new and unrepeatable version of the work, whose instrumental language is inherently abstract. For study purposes, music is analyzed on two levels: Form and Content. Form is the tangible vehicle, including structure, thematic material, and musical texture, which is classified as monophony, heterophony, polyphony, and homophony. Functional harmony, developed with homophony, is the most recent element of music. Content is the intangible content or "deep structure." Its themes have evolved historically: from the emotional individualism of German Romanticism, through the suggestion and atmosphere of French Symbolism, to the stark psychological isolation of Expressionism. Subsequently, themes of social criticism from post-war Europe and national and indigenous themes in Latin America were incorporated. Music, in essence, is a complex symbiosis of the tangible (form) and abstract (content) spheres, constituting an artistic representation present in every moment of human daily life.

Keywords:

Musical Rhetoric, Musical Discourse, Form, Content, Musical Structures, Harmony, Thematism, Symbolism, Nationalism.

Los Vasos Comunicantes

El discurso musical se transfiere de una manera peculiar, si se compara con otras artes. El poeta y el pintor se comunican directamente con el público. Sus obras, plasmadas en el papel o lienzo (únicos elementos que se interponen), son difundidas entre las diferentes generaciones en el transcurso del tiempo.

En el caso musical el compositor requiere, por lo general, de un intermediario para llegar al auditorio. Ese intermediario es el intérprete. Este último recoge la idea original en la partitura y realiza una única y temporal versión de la obra al momento de llevarla al público. De tal manera que el auditorio percibirá cada vez una nueva e irrepetible realización de la idea original del compositor.

Es de aclarar, que este fenómeno excluiría a la grabación fonográfica, videográfica, a la música electroacústica y la de transmisión oral. El papel de intérprete está tradicionalmente en manos de instrumentistas, cantantes, directores de coro y directores de orquesta. Esta necesaria y singular cadena de transmisión integrada por compositor – intérprete – público hace de la música un complejo sistema de transformación de lenguajes¹

1 Para ampliar el tema, véase, Saavedra, Rafael, "El dilema de la interpretación musical: una reflexión semiótica desde el modelo tripartito de Molino y Nattiez", *Revista música en clave*, Sociedad Venezolana de Musicología, Vol. 8 – 1, Enero-Abril (2014). Disponible en: https://www.academia.edu/9272659/El_dilema_de_la_interpretaci%C3%B3n_musical_una_reflexi%C3%B3n_semi%C3%B3tica_desde_el_modelo_tripartito_de_Molino_y_Nattiez

Por otra parte, la naturaleza del lenguaje en el caso de la música instrumental es particularmente abstracta en relación con sus pares artísticos: la prosa y el verso se fundamentan en la concreta palabra; la pintura y la escultura se materializan en objetos visuales que suelen representar la realidad. Sin embargo, la música instrumental llega al público en forma de ondas sonoras. Con este recurso poco explícito se busca construir imágenes coherentes que describen objetos, cuentan historias y desarrollan emociones.

El intérprete analiza el discurso inmanente de la partitura para lograr una personalísima comprensión. Una vez construida la idea subjetiva de lo plasmado por el compositor, procede a realizar su versión sonora que llevará al público como destinatario final de la cadena. Ello presupone la traducción que va del sentido simbolizado por la notación musical al sentido manifestado a través del sonido. Con ello, el intérprete se convierte en un *sui generis* nuevo compositor o re-creador de la obra. Así se forma la ecuación de la música que tiende hacia el infinito: Tantas versiones como intérpretes e interpretaciones existan de la misma obra, la irrepetible obra.

¿Cómo Estudiar ese Abstracto Lenguaje?

Al igual que todo estudio semántico, el discurso posee una forma y un contenido. La forma se concibe como el vehículo que permitirá desarrollar el contenido. Debido a esta coexistencia, el análisis observa ambos elementos tratando de delimitarlos y luego los interrelaciona.

En la música, la **forma** está representada por los elementos tangibles como la estructura, el material temático y el sistema musical. En el ámbito de la estructura, se contempla la disposición de las partes, sus interacciones, sus proporciones.

En lo temático se observa el material que integra la melodía; su dibujo espacial de organización de intervalos y de codificación rítmica y métrica. Así mismo, es pertinente en este nivel analítico la textura de la composición. Ciertas escuelas, como la eslava, la denominan factura musical. El término factura proviene del latín, y quiere decir "acción y efecto de hacer". La idea de factura es realmente amplia y subjetiva. Pero tratando de buscar un punto referencial, podría definirse como el conjunto de elementos sonoros que

se emplean en una obra musical. Si se compara la música con una pieza hecha de tela, la factura vendría siendo el tejido usado para la elaboración de la misma.

Así, una obra o sección de ella se puede presentar como una **monodia**. Esta expresión tiene su origen en el griego. De allí se deriva "monos" que significa "uno" y "ode" que traduce "canto". La factura monódica es interpretada por una o varias voces –o instrumentos– que realizan al unísono la misma línea melódica o sus duplicaciones a octavas.

De igual forma existe la **factura heterófona**. La palabra heterofonía proviene del griego "heteros" que significa "otro" y "phone" que es "sonido" o "voz"². Son numerosas las acepciones dadas a este término. Pero en materia de factura musical existe una relación con la ramificación de voces de manera primitiva.

En este contexto filosófico, Platón³ reprochaba la heterofonía. Para él, la música debía ser imitación de la belleza y orden para el alma. En tal sentido el unísono era considerado ideal, ya que representaban la unidad. Su objeción a la heterofonía se fundamentaba en el hecho de que la variación simultánea de una misma melodía rompía con la idea de la unidad y el orden que él asociaba con la música ideal. Ello podía relacionarse con el desorden del alma y, por lo tanto, corromperla. Además este fenómeno era contrario a la educación de los jóvenes, ya que la música debía coadyuvar al alma hacia la virtud.

2 Zaminer, Frieder, „Heterophonie“, *Riemann Musik Lexikon*, Mainz, Alemania, B. Schott's Söhne, Sachteil [tomo de conceptos], 1967, p. 371.

3 Platón: *Leyes* 812 d-e., citado por Henderson, «Ancient Greek Music», p. 338.

Esta factura se encuentra como característica, en las composiciones de los siglos X al XII. Estas ramificaciones contemplan desde el punto de vista histórico y cultural, variaciones accidentales producidas por dos voces o instrumentos al unísono, así como composiciones donde las diferentes líneas melódicas van doblando a la principal en intervalos de terceras, cuartas, quintas, sextas o décimas. La duplicación en intervalos de quintas fue la base técnica compositiva del Organum en aquel entonces.

A principios del siglo XX, el término griego antiguo «heterofonía» fue empleado a por Carl Stumpf⁴ en su investigación *Tonsystem und Musik der Siamesen*. En 1908 y 1909, Guido Adler⁵ y Erich M. von Hornbostel⁶ lo usaron en sus investigaciones sobre culturas ancestrales, respectivamente. Por otra parte, Curt Sachs⁷, a mediados de siglo, asoció la heterofonía con la improvisación en la música de tradición oral.

4 Stumpf, Carl, „Tonsystem und Musik der Siamesen“, *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft* 3, Leipzig, Alemania, Editorial de Johann Ambrosius Barth, 1901, p. 69–138.

5 Adler, Guido 1908. *Über Heterophonie*. – *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* XV, S. 17–27.

6 Hornbostel, Erich M. von, „Über Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik“, *III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft*, Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Bericht vorgelegt vom Wiener Kongreßausschuß, Wien, Artaria & Co / Leipzig, Breitkopf & Haertel, p. 298–303.

7 Sachs, Curt, „Heterophonie“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 6, Friedrich Blume (ed.), Kassel/Basel/London, Bärenreiter, 1957, p. 327–330.

La factura polifónica –del griego “poly”, “muchos” y “phone”, sonido– tuvo un progresivo y largo surgimiento a partir del siglo XIII. Pero es entre las centurias XV y XVI cuando obtiene su primera cristalización y punto culminante. La europea etapa llamada renacentista logra un desarrollo de la técnica compositiva a varias voces donde cada una de ellas toma una independencia particular dentro del contexto multisonoro. Así, la técnica del contrapunto en sus más variadas formas llega a su gran esplendor. Este estilo de composición altamente sofisticada se “adueñó” de los principales centros culturales de Europa.

En la primera mitad del siglo XVIII, ocurre el segundo florecimiento de la polifonía. Era la época de J. S. Bach y G. F. Haendl. La polifonía estaba presente en todos los géneros y formatos tanto instrumentales como vocales. En esta etapa se fue haciendo más clara en la práctica la definición del sistema mayor – menor luego de una larga transición desde el sistema modal. Las diferentes voces contrapuntísticas

se presentaban en planos jerárquicos, de tal manera que la multiplicidad sonora remitía una percepción de tridimensionalidad.

La factura homófona se propagó por toda Europa en tiempos revolucionarios de la Ilustración francesa y del *Sturm und Drang*⁸ del mundo germano. El arte musical polifónico del antiguo régimen fue desplazado por la factura homófona como influencia de los principios democratizadores comprometidos en el arte. Esto se traducía en un lenguaje musical sencillo, accesible y apto para todo tipo de oídos. El término –al igual que los anteriores– proviene del griego “homo” que es “igual” y “phone” que, como ya es sabido, traduce “voz”. La factura homófona, tiene una marcada influencia de origen en las danzas⁹ y en el canto acompañado de Claudio Monteverdi. Estas solían estar compuestas de una melodía la cual era escoltada por acordes rítmicamente regulares.

⁸ Expresión alemana que significa “Tormenta e impulso”.

⁹ Cf. Saavedra, Rafael, *Arquitectura de la Música*, Mérida (Venezuela): Ediciones Actual, 2013, p. 30.

El aspecto relacionado con el sistema musical se fundamenta en los modos, las escalas, las series, las armonías o cualquier otra lógica de organización de sonidos. Dentro de estos tipos de sistemas musicales, es la armonía el más significativo de todos ellos por su actualidad y complejidad. Esta complejidad es el fruto de una elaborada construcción intelectual, matemática y planificada. Se fue perfeccionando en un contexto de desarrollo escolástico. Es por ello que se podría considerar como el elemento más “artificial” dentro de la música.

Es de aclarar que cuando aquí se habla de armonía, se refiere al tipo de creación homófona definitivamente difundida a principios del siglo XVIII. En esta etapa, prevalecía el sistema musical fundamentado en los dos modos únicos mayor – menor. La funcionalidad estaba resumida en tres tipos de sonidos: uno estable y dos inestables. La función estable la representaba la Tónica y las inestables, la Dominante y la Subdominante. La armonía se consolidó en los tiempos de la factura homófona y es el resultado de un proceso de experimentación en la composición a varias voces, tal y como se ha descrito anteriormente.

La armonía es, entonces, el más reciente de los elementos musicales. Si comparamos proporcionalmente lo que se conoce sobre la historia de la música y buscamos como inicio los hallazgos arqueológicos desde el período Paleolítico, habría que remontarse varios miles de años. Se conoce sobre la existencia de ciertos instrumentos primitivos de aproximadamente ocho mil años antes de nuestra era. Si a eso le agregamos los dos mil años hasta hoy, se tendría un total cercano a los diez mil años de historia.

Una referencia significativa para la ubicación temporal del término armonía lo representa el año de 1722. En ese año, el compositor y teórico J. Ph. Rameau escribió el primer libro sobre ese tema, dividido en cuatro cuadernos, con el nombre de Tratado de armonía¹⁰. Con estos datos numéricos se podría hacer un breve pero útil ejercicio matemático:

Si reconsideramos los mencionados diez mil años de historia musical, y el nacimiento en 1722 de la armonía, es decir, hace más o menos 300 años, se obtendría una proporción aproximada del 3% de existencia de este último elemento. Algo comparativamente insignificante, cuando se relaciona con los prehistóricos orígenes.

10 Rameau, Jean-Philippe, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, París, Jean-Baptiste-Christophe Ballard 1722, 489 p.

El Fondo

Todo lo hasta aquí expuesto ha sido dedicado al aspecto relacionado con la forma del discurso musical, el vehículo donde corre el contenido. Ese contenido es lo que los teóricos de la gramática generativa llaman la estructura profunda, latente o intangible. Ello para diferenciarla de la forma, es decir, de la estructura superficial, patente o tangible. La primera es abstracta, mientras que la estructura superficial es una realidad física¹¹.

Los contenidos de las inspiraciones musicales han marcado notables tendencias a lo largo de la historia. Por ejemplo, la Europa del siglo XIX el florecimiento de las escuelas musicales consideradas como nacionales –inspiradas en la tradición

11 Chomsky, Noam, *Sintáctica y semántica en la gramática generativa*, México DF, Siglo XXI editores, octava edición 2007, p. 75 – 129.

del arte local– se convirtió en uno de los fenómenos más singulares. Esto afectó no solo a los movimientos musicales de países con una gran tradición durante dos siglos, como Italia, Francia, Austria y Alemania sino también a todos aquellos que habían permanecido a la sombra de la historia musical internacional y que se manifestaron en el escenario mundial con sus escuelas nacionales independientes. Es el caso de Rusia, Polonia, Chequia y Noruega¹².

Gottfried Bach¹³ destaca que la noción romántica del espíritu nacional, expresada entre otras cosas en las canciones corales populares, impulsó la creación de coros y federaciones de cantantes, principalmente en Alemania y, posteriormente, en Europa del Este y Estados Unidos. Estas canciones capturaron las expresiones musicales de las comunidades rurales más pequeñas. Las adaptaciones de canciones corales tradicionales, originalmente concebidas para canto solista, se difundieron rápidamente. Esto tiene principalmente dos antecedentes:

12 Konien, V., *Istoria Sarubiéshnaya Musyka*. Tomo III. Moscú, Musyka, 1981.

13 Bach, Gottfried, « Chor », dans *Riemann Musik Lexikon*, Sachteil, Mainz, B.S. Schott's Söhne, 1967, p. 163.

La Revolución Francesa produjo cambios importantes en el pensamiento musical en Europa y América y, por lo tanto, en los contenidos de las creaciones artísticas: la influencia de las ideologías del llamado siglo de las luces sobre los conceptos de comunidad y de sociedad hizo de la música una nueva forma de expresión. Una característica importante de la Ilustración es la apelación a la razón que requiere el establecimiento de un conocimiento organizado frente a las ideologías rígidas y obsoletas imperantes. Ello no excluye a la sensibilidad. Razón y sentimiento coexisten armónicamente en esta corriente del pensamiento. Diderot, D'Alembert, Montesquieu, Rousseau y Voltaire se cuentan dentro de los principales enciclopedistas.

En el mundo germano surgió un peculiar movimiento intelectual que –partiendo de los mismos principios de libertad– llevaba consigo diferencias con los planteamientos de la generación francófona de la Ilustración. Estos primeros tenían como principio motivador la emancipación de la expresión, la subjetividad individual y los extremos temperamentales. En los germanos se hace característica la exaltación a la naturaleza, así como su relación íntima y subjetiva frente a la civilización bajo la rectoría de la emoción.

Esta mencionada subjetividad individual no es más que la valoración de la autonomía asociada a las diferentes percepciones frente a lo común (la realidad local en la que vivo). Dicha autonomía poética –una especie de Yo estético– suele estar dotada de fantasías y sentimientos en estrecha relación con la naturaleza (universo como el todo existencial). Uno de los principales teóricos de este planteamiento fue el filósofo germano Friedrich Schlegel. Este afirmaba que a través del arte, el “yo” del artista podía expresarse libremente, explorando la subjetividad y la creatividad sin las restricciones impuestas por la sociedad¹⁴.

El movimiento literario juvenil germano conocido bajo el nombre de Sturm und Drang (tormenta e impulso) arropó buena parte de estas tendencias. Este nombre proviene de la obra de teatro homónima del poeta y dramaturgo Friedrich Maximilian Klinger¹⁵, publicada en 1776. Entre sus principales activistas se destacan los escritores Johann Georg Hamann, Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, Johann Gottfried Herder y Johann Wolfgang Goethe, entre tantos otros.

En ambos escenarios culturales, comenzó un proceso de proliferación de las escuelas nacionales musicales, inspirándose en la tradición del arte local y en los contenidos arriba descritos. Este movimiento de raíces nacionales fue involucrando a la música de conciertos. Con L. v. Beethoven se puede apreciar en sus sinfonías la nueva concepción del pensamiento musical: La lucha racional del hombre contra su destino. Los Lieder de F. Schubert, R. Schumann y J. Brahms plantean en sus letras situaciones emocionales de intimidad asociadas al mundo externo vivido en el momento. Las óperas mágicas de C. M. Weber se fundamentan en la tradición oral en sus diversas manifestaciones no solamente relacionadas con la música característica sino también con los contenidos a partir de mitos y leyendas locales.

Estos contenidos arriba descritos son difundidos sobre unos vehículos que representan la forma: los géneros ópera, sonata, oratorio, entre otros sirven de tradicionales transportes

14 Schlegel, Friedrich, “Fragmento 116”, en: Athenäum, primer tomo, segunda parte, August Wilhelm y Friedrich Schlegel (Editores), Berlín, 1798, p. 28.

15 Karthaus, Ulrich, Sturm und Drang: Epoche – Werke – Wirkung, Munich, C.H. Beck Verlag, 2007, p. 107.

En Francia, Hacia finales del siglo XIX, se desarrollaron contenidos creativos que se posicionaron contra el arte oficial. ¿En qué consistían estos contenidos?

Se trata de las ideas impartidas en los nacientes conservatorios y en las tradicionales academias de bellas artes. Los contenidos se caracterizaban por su adhesión a normas y convenciones establecidas. Existía una jerarquía temática hacia lo histórico: Sujetos bíblicos, mitológicos y alegóricos; Fines moralizadores o heroicos; Lenguaje claro y sencillo; Presencia del culto a la muerte. Por otra parte, el relato dentro de un contexto y una sucesión de hechos representaba la lógica descriptiva del discurso.

Una de las tendencias que se desarrollaron como contraparte a este arte "oficialista" la representó el movimiento conocido como simbolismo el cual desempeñó un papel clave en la aparición de un arte cada vez más abstracto. Este se rebeló contra los planteamientos "clásicos" arriba expuestos, rechazando la objetividad, el realismo y el didactismo moralizador, para centrarse en la subjetividad, el mundo interior, los sueños, la imaginación y lo místico. Se buscaba la transposición formal de lo irreal y lo extraño. Para ello se valió de símbolos y un lenguaje más libre para sugerir significados en lugar de narrar explícitamente.

El simbolismo tuvo su origen en la literatura. El nombre fue impuesto por el poeta griego, francés por adopción, Jean Moréas¹⁶ en un manifiesto literario publicado en 1886. Este definió el nuevo estilo como «enemigo de la enseñanza, la falsa sensibilidad y la descripción objetiva»¹⁷.

¹⁶ Pseudónimo de Ioannis Papadiamantopoulos.

¹⁷ Illouz, Jean-Nicolas, « Les manifestes symbolistes », Littérature, Armand Colin (ed.), No. 139, (2005), p.

El círculo literario que giraba en torno a este movimiento buscaba explorar universos ocultos lejos del enfoque académico o científico. Para los simbolistas, el mundo es un misterio por descifrar, y el poeta debe para ello trazar las correspondencias ocultas que unen los objetos sensibles.

Un ejemplo de ello lo representa Arthur Rimbaud en un soneto donde establece una correspondencia entre las vocales y los colores¹⁸. A partir de este poema numerosos críticos¹⁹ han derivado diversas teorías sobre su origen y significado: Recuerdos de un abecedario para niños compuesto por cubos de colores; Alucinaciones que se imponen; Referencias científica que se relacionan, en el último verso, con el rayo ultravioleta descubierto 70 años antes; Tratados esotéricos u ocultistas; Fascinación por la sinestesia.

A partir de 1885, la casa de Stéphane Mallarmé se fue convirtiendo en el centro de un círculo poético de jóvenes artistas. Este círculo fue ganando influencia y pronto se convirtió en uno de los principales escenarios para el desarrollo del Simbolismo. Para Lucie-Smith²⁰, Mallarmé se convirtió así en un modelo para los poetas modernos, que reivindicaron sus valores poéticos y se inspiraron en ellos, incluso los imitaron.

Aunque el escritor Paul Verlaine se negaba a ser considerado simbolista éste, sin embargo, se convirtió en una referencia para los simbolistas, sobre todo tras la publicación de *Los poetas malditos*²¹ en 1884.

101.

18 André Guyaux, « Voyelles d'Arthur Rimbaud, virgules et points-virgules », La Revue des Ressources. Consultada el 27 de septiembre del 2025. <http://www.larevuedesressources.org/Voyelles-d-Arthur-Rimbaud-virgules-et-points-virgules.html>

19 Ernest Gaubert, Georges Izambard, Claude Lévi-Strauss, entre otros.

20 Lucie-Smith, Edward, *Le Symbolisme*, Londres, Thames and Hudson, 1999, p. 55.

21 Bertrand Marchal, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 63-65.

Hasta la década de 1890, el simbolismo se había desarrollado principalmente en la poesía. A partir de ese momento se fue extendiendo en el mundo del teatro. En 1893 Maurice Maeterlinck escribe la pieza *Peleas y Melisenda*. Dicha obra está identificada con elementos propios de ese movimiento como la supresión del marco espacio-temporal. Es este drama de atmósfera legendaria los personajes aparecen sin historia: el público desconoce su pasado. Nada permite identificar un lugar o una época, ni en los textos, ni en el vestuario, ni en la escenografía.

En esa misma década, la música también entra en la escena de este mundo de temáticas. A diferencia de los desarrollos de grandes formas que plasmaron una serie de momentos expresivos concatenados entre sí, propio de los compositores germanos del siglo XIX, los franceses de finales de centuria dieron su respuesta: Estos últimos buscaron forjar una imagen sonora, una descripción de un momento visual más allá de lo formal. Algo similar a una imagen en la pintura llamada impresionista. Esta imagen sonora se concibió con la intención de transferir un estado anímico y una determinada atmósfera al oyente. Se trata de un discurso dotado de impresiones subjetivas, de imágenes borrosas.

Entre 1892 y 1894, Claude Debussy compuso la obra orquestal *Preludio a la siesta de un fauno*, inspirada en un poema de Stéphane Mallarmé²². Aquí Debussy buscó expresar con la orquesta imágenes acústicas momentáneas del mundo interno de este personaje mitológico. El mismo autor bien lo explica en el programa de mano del estreno el 22 de diciembre de 1894:

La música de este preludio es una ilustración muy libre del hermoso poema de Mallarmé. No pretende realmente resumir este poema, sino sugerir las diferentes atmósferas en las que se desenvuelven los deseos y sueños del egipán en esta tarde ardiente.²³

Esta idea original de Mallarmé no se quedó solamente reflejada en Debussy: Dieciocho años más tarde, el empresario ruso Serguéi Diáguilev llevó a cabo en París el estreno del ballet *La siesta de un fauno*, con coreografía de Vaslav Nijinski y escenografía y vestuario de Léon Bakst, sobre la música de Debussy.

22 L'Après-midi d'un faune, 1876.

23 Höweler, Capar, *Sommets de la Musique*, Flammarion, 1958, citado en Discographies. Consultado el 29 de septiembre del 2025 <http://patachonf.free.fr/musique/debussy/faunep.php>

Con esta obra, Nijinski se consolidó como un coreógrafo original, destacando la animalidad y la sensualidad del fauno. Este jugó con ángulos, perfiles y movimientos laterales tal y como se observan en las figuras dibujadas de los vasos antiguos griegos. Nijinsky abandonó la danza académica en favor de gestos totalmente propios.

No se puede dejar de comentar los escándalos de la *premier*: hubo alboroto entre el público que interrumpió la representación y obligó a Diáguilev a reiniciar el espectáculo. A esto se le sumó la prensa que atrajo al público a las siguientes representaciones, principalmente debido al artículo de Gaston Calmette en el periódico *Le Figaro*²⁴: “Quienes hablan de arte y poesía en esta obra se burlan de nosotros. No es una égloga elegante ni una producción profunda. Tuvimos un fauno indecoroso con viles movimientos de bestialidad erótica y gestos de profunda inmodestia.”

El principio de representación perceptiva fue utilizado por Debussy, además, en sus tres bocetos sinfónicos para orquesta bajo el nombre de *El mar*.

²⁴ *Le Figaro*, 30 de mayo de 1912.

Esta obra fue inspirada durante su estancia, en 1903, en la costa del Canal de la Mancha en Eastbourne. El pianista Sviatoslav Richter comentaba sobre esta obra lo siguiente:

En la música de Debussy no hay emociones personales. Son impresiones que te afectan con mayor intensidad que la naturaleza. Al contemplar el mar, no experimentarás sensaciones tan intensas como al escuchar esta obra de Debussy. Es la perfección misma.²⁵

En lo que a género vocal se refiere, vale destacar que en la denominada corriente simbolista proliferaron las musicalizaciones de los poetas arriba nombrados como el ciclo *La Bonne Chanson*, opus 61, de Gabriel Fauré, con versos de Paul Verlaine.

En 1902, Debussy estrena en París su ópera *Pelleas y Melisenda* basada en la pieza teatral de Maurice Maeterlinck de la cual hablamos ya anteriormente. Es importante resaltar que esta obra teatral sirvió de inspiración a varios otros compositores: Fauré escribió en

²⁵ Richter, Sviatoslav, Debussy, Chopin, Prokofiev, folleto, doble CD, BBC Legends (BBCL 4021-2), 1999.

1898 la música incidental para la versión en inglés presentada en Londres de la pieza de Maeterlinck. Dos años más tarde, Fauré convirtió su composición en una suite orquestal en cinco movimientos.

Estas derivaciones de dicha pieza teatral fueron más allá de las fronteras francesas: el compositor escocés, William Wallace, escribió en 1897 una suite orquestal. El austríaco Arnold Schönberg entre 1902 y 1903 creó un poema sinfónico (opus 5) y el finlandés Jean Sibelius, dos años más tarde, estrenó la música para esa pieza de teatro en versión sueca.

Los inicios del siglo XX estuvieron caracterizados por el mundo psicológico aislado del contexto externo. En tiempos previos a la guerra de 1914 se planteaban los compositores el asunto de la comunicación entre individuos por medio del alma como expresión cruda de emociones emotivas individuales sin necesidad del entorno. Aquí el ¿quién es? o ¿de dónde viene? es reincidentemente incierto. Estos contenidos reflejaban principalmente el estado anímico fuera de toda regla y toda convención donde imperaban los sentimientos bajo presión: tristeza, desesperación, miedo...

En este orden de temáticas, el compositor vienés, Arnold Schönberg, escribió en 1909 un monodrama²⁶ musical para soprano sola y gran orquesta titulado Espera²⁷. La trama se desarrolla de noche y en un bosque (contexto neutro). Aparece una mujer vagando desesperada por el bosque en busca de su amante. Experimenta todas las emociones: el miedo y la esperanza se suceden rápidamente. Al pisar un

²⁶ Obra escénica para un solo personaje. En este caso, se trata de una ópera para un solo cantante.

²⁷ Erwartung, op. 17, con libreto de Marie Pappenheim.

cadáver, descubre horrorizada que es el de su amado. Comienza a pedir ayuda, pero nadie responde. Intenta revivirlo. Luego habla con él como si aún estuviera vivo, acusándole enfadada porque él le ha sido infiel. Más tarde se pregunta qué irá a hacer ella con su vida, considerando que su amante está muerto. Finalmente, ella se marcha vagando sola por la noche.

El panorama de contenidos cambia en Europa radicalmente luego de la primera guerra (1914 a 1918) en la cual se derrumbaron los grandes imperios históricos. Hubo una generalizada conmoción por las muertes masivas de entonces. Se profundizaron las luchas de clases: Los soldados asumieron que su participación en la guerra no representaba la defensa de patria alguna sino, los intereses económicos de las élites imperiales. Para los combatientes, los gritos de guerra (eslóganes) se convirtieron en voces vacías. De estos movimientos sociales y políticos, se crearon partidos socialdemócratas y comunistas por todo el mundo,

En Rusia se desencadenó la primera revolución proletaria del mundo en octubre de 1917. Ello influyó en el desarrollo histórico de otros países.

En Alemania, con el estallido de la guerra, Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht formaron la Liga Espartaquista, una facción revolucionaria que se oponía radicalmente a la guerra, En 1919 se produjo un levantamiento de los trabajadores en Berlín y el gobierno recurrió a las fuerzas paramilitares (Freikorps) para sofocar la revuelta. Los dirigentes Espartaquistas fueron capturados y brutalmente asesinados.

Una parte significativa de los pensadores y artistas de la época revalorizaron la noción de la vida, de la moral y de la sociedad en general. Con ello surgió una tendencia en los contenidos de sus obras caracterizada por un marcado acento social crítico ante la realidad que se vivía para entonces. Tal es el caso del escritor estadounidense Ernest Hemingway, quien en su *Adiós a las armas* (1929) evoca la guerra y describe los eventos que llevarán al protagonista, Frédéric Henry, a escapar de ella. Hemingway describe en esta obra la irracional brutalidad y el desconcierto de la guerra.

En la música, el vienés Alban Berg escribe, entre 1914 y 1922, la ópera *Wozzeck*. En ella, se desarrolla en forma brutal el tema de la inevitabilidad de la dureza, la miseria, la opresión social y la degradación psicológica.

En 1928 se estrenó en Berlín La ópera de los tres centavos, de Kurt Weill y libreto de Bertolt Brecht. La obra representa una crítica a la estructura social, ambientada en un Londres marginal y decadente.

Los hechos se desarrollan en un barrio dominado por personajes turbios y protagonizados por el criminal Mack o Mackie “el Navaja” y el explotador de mendigos Jonathan Peachum. Ambos se encuentran confrontados por el destino. Peachum hace todo lo posible por entregar a Mack a la policía pero el plan se dificulta por las viejas relaciones de amistad que tiene este último con Tiger Brown, jefe de la gendarmería de Londres. A pesar de ello, Peachum ejerce presión y con el tiempo logra que arresten a Mack y lo sentencien a muerte. Justo antes de la ejecución, Brown aparece “por obra y gracia de Dios” como mensajero real y anuncia que Mack no sólo ha sido indultado sino que también le han concedido un título nobiliario y una renta vitalicia.

Con esta obra de contenido crítico se abordan temas sobre la corrupción, el delito y la relación entre el poder policíaco y las bandas criminales. Así mismo, se cuestionan los estereotipos sobre ideas de sociedad, propiedad, moral.

La balada de Mackie el Navaja, canción perteneciente al preludio de esta ópera, tuvo trascendencia internacional hasta la actualidad. Versiones en otros idiomas y estilos inundaron el mercado: Gerald Price la grabó en 1954 para el mundo angloparlante, Louis Armstrong la hizo en versión de jazz en 1955, Bing Crosby la musicalizó en 1957, la orquesta de Richard Wess la interpretó en 1958, Bobby Darin la realizó en estilo swing, Ella Fitzgerald la presentó en 1960 con el Cuarteto Paul Smith, Caterina Valente la cantó en 1957, así como Frank Sinatra en 1984.

En 1978 el panameño Rubén Blades crea su propia versión –dentro del marco del movimiento conocido como salsa– de la canción en la figura de “Pedro Navaja”. Se trata de una contextualización de la historia en los barrios latinos de Nueva York para darle una nueva identidad y relatar sobre la vida urbana y su violencia.

Siguiendo este recorrido por el continente latinoamericano, es importante destacar el surgimiento de contenidos inspirados en temáticas locales. Durante las décadas de los 20 al 40 del siglo XX ocurrió un pro-

ceso de fundación de orquestas sinfónicas en las principales capitales de la región. Tales son los casos de: Orquesta Sinfónica de La Habana (1922), Orquesta Filarmónica de La Habana (1924), Orquesta Sinfónica de México (1928), Orquesta Sinfónica Venezuela – Caracas (1930), Orquesta Sinfónica del Sodre – Montevideo (1931), Orquesta Sinfónica Brasileña - Río de Janeiro (1940), Orquesta Sinfónica Nacional de Chile - Santiago de Chile (1941), Orquesta Sinfónica Nacional - Buenos Aires (1948, primera presentación en 1949).

Los compositores hasta el momento escribían principalmente piezas cortas para piano donde se exponían frecuentemente danzas y otras músicas características de América Latina. Eran “paisajistas” del sonido que evocaban tradiciones rurales.

Con la aparición de las orquestas sinfónicas estos comenzaron a experimentar con obras de mayores dimensiones y con las combinaciones tímbricas que implicaba el conjunto instrumental. Los contenidos se fueron haciendo más complejos y profundos.

En México, Silvestre Revueltas se inscribe en la corriente indigenista con su Cuauhnáhuac. Fue creada en 1931 para orquesta de cuerdas y, dos años más tarde, reestructurada para orquesta completa. La obra lleva el nombre náhuatl de Cuernavaca, que traduce “junto al bosque”, y evoca el espíritu de la región.

El compositor brasileño Walter Burle Marx escribió en 1949 *Chegada de Xangó* (“Llegada de Xangó”). Está inspirada en la figura de Xangó (o Shangó), uno de las deidades más resaltantes de la cultura yoruba, de origen africano y adopción americana.

Con la glosa sinfónica *Margariteña* (1954), Inocente Carreño desarrolla variaciones de algunos temas tradicionales de esa isla venezolana. Vale resaltar el colorido logrado con la orquestación. La obra representa un tributo musical a la tierra natal del compositor.

En 1954 Antonio Estévez estrena la *Cantata Criolla*, para orquesta sinfónica, coro y solistas (tenor y barítono). Está fundamentada en el poema de Alberto Arelo Torrealba Florentino el que cantó con el diablo. Esta temática está inspirada en la leyenda llanera acerca del humilde cabrestero a quien se le aparece el personaje infernal para retarlo a improvisar coplas cantadas²⁸.

28 Cf. Saavedra, Rafael, “Lo Eterno y Lo Ocasional en la Cantata Criolla”, *Revista Cultural Carohana*, n° 19 (mayo 2016), (3era edición), p. 30 – 32. Consultado el 10 de octubre del 2025. https://www.academia.edu/25634674/Lo_Eterno_y_Lo_Ocasional_en_la_Cantata_Criolla_Revista_Cultural_Carohana_mayo_2016_3era_edici%C3%B3n_p._30_32

Reflexiones Finales

Se han plasmado aquí unas cuantas reflexiones sobre el discurso musical: Por un lado está la esfera de lo tangible compuesta por las estructuras, los materiales melódicos, las facturas, los sistemas musicales, los timbres vocales e instrumentales. Cuando la música tiene partes cantadas se le suma la morfología y la sintaxis verbal.

Por otra parte, están los significados de todos los elementos anteriores, Se trata de una esfera singularmente abstracta e irrepetible vestida de formas estéticas. En el caso de la música vocal, se presenta además la semántica del texto. Esta última interacciona con la música constituyendo así una simbiosis. En la mayoría de los casos, el arte sonoro se pone al servicio del poema para reflejar y resaltar el contenido de este último.

Muy a pesar del subjetivismo innato del discurso, la música es una representación artística que acompaña la cotidianidad de todos los seres humanos (sin excepción) desde el vientre materno y a lo largo de la vida.

Referencias

- Adler, Guido 1908. Über Heterophonie. – Jahrbuch der Musikbibliothek Peters XV, S. 17–27.
- Bach, Gottfried, « Chor », dans Riemann Musik Lexikon, Sachteil, Mainz, B.S. Schott's Söhne, 1967, p. 163.
- Chomsky, Noam, Sintáctica y semántica en la gramática generativa, México DF, Siglo XXI editores, octava edición 2007, 255 p.
- Guyaux, André, « Voyelles d'Arthur Rimbaud, virgules et points-virgules », La Revue des Ressources. Consultada el 27 de septiembre del 2025. <http://www.larevuedesressources.org/Voyelles-d-Arthur-Rimbaud-virgules-et-points-virgules.html>
- Henderson, Isobel: «Ancient Greek Music» en The New Oxford History of Music, vol.1: Ancient and Oriental Music. Oxford: Oxford University Press, 1957.
- Hornbostel, Erich M. von, „Über Mehrstimmigkeit in der außereuropäischen Musik“, III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Bericht vorgelegt vom Wiener Kongreßausschuß, Wien, Artaria & Co / Leipzig, Breitkopf & Haertel, p. 298–303.
- Höweler, Capar, Sommets de la Musique, Flammarion, 1958, citado en Discographies. Consultado el 29 de septiembre del 2025 <http://patachonf.free.fr/musique/debussy/faunep.php>

Referencias

- Illouz, Jean-Nicolas, « Les manifestes symbolistes », Littérature, Armand Colin (ed.), No. 139, (2005), p. 93-113.
- Karthus, Ulrich, Sturm und Drang: Epoche – Werke – Wirkung, Munich, C.H. Beck Verlag, 2007, 113 p.
- Konien, Valentina, Istoria Sarubiéshnaya Musyka. Tomo III. Moscú, Musyka, 1981, 534 p.
- Le Figaro, 30 de mayo de 1912.
- Lucie-Smith, Edward, Le Symbolisme, Londres, Thames and Hudson, 1999, 216 p.
- Marchal, Bertrand, Le Symbolisme, Paris, Armand Colin, 2011, 240 p.
- Rameau, Jean-Philippe, Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels, París, Jean-Baptiste-Christophe Ballard 1722, 489 p.
- Richter, Sviatoslav, Debussy, Chopin, Prokofiev, folleto, doble CD, BBC Legends (BBCL 4021-2), 1999.
- Saavedra, Rafael, Arquitectura de la Música, Mérida (Venezuela): Ediciones Actual, 2013, 208 p.

Referencias

- Saavedra, Rafael, "El dilema de la interpretación musical: una reflexión semiótica desde el modelo tripartito de Molino y Nattiez", Revista música en clave, Sociedad Venezolana de Musicología, Vol. 8 – 1, Enero-Abril (2014). Disponible en: https://www.academia.edu/9272659/El_dilema_de_la_interpretaci%C3%B3n_musical_una_reflexi%C3%B3n_semi%C3%B3tica_desde_el_modelo_tripartito_de_Molino_y_Nattiez
- Saavedra, Rafael, "Lo Eterno y Lo Ocasional en la Cantata Criolla", Revista Cultural Carohana, n° 19 (mayo 2016), (3era edición), p. 30 – 32. Consultado el 10 de octubre del 2025. https://www.academia.edu/25634674/Lo_Eterno_y_Lo_Ocasional_en_la_Cantata_Criolla_Revista_Cultural_Carohana_mayo_2016_3era_edici%C3%B3n_p._30_32
- Sachs, Curt, „Heterophonie“, Die Musik in Geschichte und Gegenwart Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Bd. 6, Friedrich Blume (ed.), Kassel/Basel/London, Bärenreiter, 1957, p. 327–330.
- Schlegel, Friedrich, „Fragmento 116“, en: Athenäum, primer tomo, segunda parte, August Wilhelm y Friedrich Schlegel (Editores), Berlín, 1798, 178 p.
- Stumpf, Carl, „Tonsystem und Musik der Siamesen“, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft 3, Leipzig, Alemania, Editorial de Johann Ambrosius Barth, 1901, p. 69–138.
- Zaminer, Frieder, „Heterophonie“, Riemann Musik Lexikon, Mainz, Alemania, B. Schott's Söhne, Sachteil [tomo de conceptos], 1967, p. 371.

 **Rafael J. Saavedra V.**
 **rasaavedra@gmail.com**
 **Universidad de Los Andes**
 **Mérida edo Mérida**

Como citar este artículo:

Saavedra, R. Hablemos sobre la forma y el fondo en la música *La A de Arte*, Vol. 4 Número especial, 2024-2025, pp 66-90 Recuperado de erevistas.saber.ula.ve/laAdearte



Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Los autores conservan los derechos de autor y garantizan a la revista el derecho de ser la primera publicación del trabajo. Se utiliza una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial que permite a otros compartir el trabajo con el reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista, sin propósitos comerciales.

Esta versión digital de la revista **La A de Arte**, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica en los años 2024-2025.
Publicada en el Repositorio Institucional SaberULA. Universidad de Los Andes – Venezuela.
www.saber.ula.ve
info@saber.ula.ve

Rafael J. Saavedra V.

Doctor en música y musicología, Universidad de la Sorbona- París IV

Master en Bellas Artes. Director Coral. Profesor de Disciplinas Corales, Conservatorio Estatal de Moscú Piotr Ilich Chaikovsky. Guitarrista. Escuela Superior de Música y Arte Dramático de Viena. Director de Ensembles Conservatorio de la Ciudad de Viena. Porfesor de la Facultad de Arte, Escuela de Música.