

2. MÚSICA Y REPRESENTACIÓN VISUAL

Una de las características más significativas de la cultura de nuestro tiempo es la estrecha relación que se ha producido entre música e imagen en la búsqueda de caminos, recursos y modelos de representaciones artísticas conjuntas. Un claro ejemplo de ello es el desarrollo que en las últimas décadas han experimentado los vídeos musicales.

La evidencia de esa realidad no debe, sin embargo, llevarnos a pensar que esa relación entre música e imagen ha existido sólo y exclusivamente en la época de la cultura de masas y que haya sido provocada por el nacimiento del cine, la influencia de los diversos medios de comunicación o el desarrollo ya citado de los vídeos musicales. Está suficientemente demostrado que esa relación puede rastrearse a lo largo de la historia y que su origen es tan antiguo como el hombre. Por eso, no parece aventurado afirmar que, de hecho, la música ha estado siempre vinculada a la imagen, pero no a la imagen creada desde el exterior, fuera fija o animada, sino a la representación visual que inevitablemente se produce al interpretar la música. Y es que la música siempre ha producido en las personas sensaciones que habitualmente son exteriorizadas en forma de representación, de movimiento rítmico, es decir, de baile. Ese baile es lo que en la actualidad se convierte a menudo

en el centro de los vídeos musicales y en el eje en torno al cual se desarrolla su narración.

2.1. La danza y su representación: de la danza primitiva a los vídeos musicales

La danza primitiva es la raíz de la que proceden todos los bailes y se caracteriza fundamentalmente por su expresión gestual por ser una forma de comunicación instintiva dotada de una gran capacidad de expresión de sentimientos (Pérez-Yarza San Sebastián, 1997, p. 186). Es un acto natural que no surge del esfuerzo intelectual del hombre, sino que es algo innato, consustancial a él; uno escucha música e instintivamente, sin darse cuenta, sigue el ritmo con cualquier parte del cuerpo porque la danza forma parte de la naturaleza. Es algo que se puede comprobar fácilmente al observar cómo gran cantidad de especies animales parecen moverse, vivir y bailar al ritmo de la naturaleza (Sachs, 1937, p. 9).

Como unión íntima entre música e imagen la danza surge espontáneamente, pero es el hombre quien la dota de significación y la transforma en una forma de expresión simbólica. De ese modo, a lo largo del tiempo, fueron surgiendo paulatinamente movimientos que suponían una sucesión de posiciones y de pasos cargados de un significado mágico y religioso ejecutados según el orden natural. Fue un factor fundamental de desarrollo humano y cultural. Es en la danza, hecha rito, símbolo, mito y arte, donde el hombre puso mayor afán expresivo y donde hizo participar más elementos sacados de su propio ser (Bonilla, 1964, p. 9). A lo largo de la historia se fue estilizando y convirtiéndose en una disciplina que la alejaba cada vez más de su improvisación innata y natural.

Su existencia y su evolución han quedado registradas en todo tipo de fuentes históricas. Gran cantidad de documentos escritos informan reiteradamente de que el baile ha existido desde siempre, en todos los lugares y en todas las culturas del mundo. Y lo ponen de manifiesto un sinnúmero de creaciones escultóricas y pictóricas de todas las etapas de la historia del arte, especialmente las creaciones artísticas de los últimos tiempos. La danza, en efecto, ha sido siempre un tema de representación para los artistas pero ha sido a partir de las últimas décadas del siglo XIX cuando la relación entre las artes visuales y la danza han obtenido la mayor popularidad. Los vídeos musicales han venido a dar continuidad a esa relación. Son una forma más de representación, que ha aprovechado las nuevas tecnologías y formas de expresión artísticas para convertir la danza en una imagen sugerente que atrae la atención de los espectadores. Esto no quiere decir obviamente que esa sea la única función de los vídeos musicales. Un vídeo musical es mucho más, como esta obra pretende demostrar. Pero no cabe duda de que hay un género de vídeos cuyo tema específico es mostrar bailes y coreografías de canciones y que, en ese sentido, cumplen la misma función de registro y representación que la escultura, la pintura y otras manifestaciones artísticas.

Evidentemente la danza está siempre influenciada por la estructura de la música. La danza es música visible, que busca la perfección en la belleza plástica que se consigue mediante el cuerpo y que permite a la vez, gracias a la expansión de la fuerza física, un deseo de manifestarse y de escapar de lo rutinario. Por eso se estructura según la música que se baila, según el significado que se la quiera dar y según sea la función a la que se destina. Son variables que han ido cambiando a lo largo de la historia y el conocimiento de su evolu-

ción permite establecer criterios que sirvan para orientar sobre las características que debe tener la imagen que acompaña a la música dependiendo del tipo de ésta y del momento en que se produce o de su significación.

Lo mismo que a la danza, la estructura musical afecta a la narración audiovisual que la acompaña y a su contenido. Por eso no es nada descabellado sostener que un vídeo musical es un nuevo tipo de baile. Es la danza que ha surgido a raíz de la utilización de los medios audiovisuales, una danza que invita a participar a quien la ve y que encuentra nuevas formas de expresar sensaciones, sentimientos y significados musicales, de forma dramática o de forma simbólica. Podemos afirmar, por tanto, que los vídeos no son sólo una más de las formas de representación de la danza, sino que también son, en sí mismos, una danza.

En cuanto espectáculo, el precedente más significativo de los vídeos musicales es el ballet, máxima expresión de la profesionalización de la danza. El ballet es un espectáculo artístico constituido esencialmente por la unión de la música y el movimiento y es resultado de la conjunción armónica de libreto, música, coreografía, decoración, iluminación e interpretación. No parece difícil aceptar que tal definición de ballet podría resultar perfectamente válida para los vídeos musicales.

A comienzos del siglo XX el ballet se sumergió en una intensa búsqueda revolucionaria de formas y modos de expresión que provocó en él una profunda evolución intelectual y artística. En esa revolución desempeñó un papel fundamental Isadora Duncan, para quien cualquier composición musical era susceptible de ser bailada, sin necesidad de buscar, como hasta entonces se había hecho, partituras previamente creadas o adaptadas para el ballet o la danza (Bonilla, 1964, p. 312). Su actitud fue un precedente esencial del desa-

rollo posterior de los vídeos musicales porque aporta esa idea que, transferida a los vídeos, permite no sólo que cualquier canción pueda ser coreografiada independientemente del tipo de música de que se trate sino que también cualquier canción puede servir para construir un vídeo musical, un baile de imágenes en torno a ella.

En cualquier caso, lo importante es el ritmo. La íntima relación existente entre música y danza permite que, a pesar de que una y otra sean artes independientes, sus efectos expresivos se intensifiquen mutuamente cuando se combinan gracias al ritmo (Stokowski, 1964, p. 52). Es esta intensificación el objetivo que se busca con los vídeos musicales, que deben potenciar la música mediante la construcción de un discurso armónico donde música e imagen se complementen para crear la sensación de su imposible disolución, de tal forma que la imagen disminuirá considerablemente su poder expresivo sin la música y ésta siempre evocará la parte visual o, de lo contrario, carecerá de significado y perderá buena parte de su capacidad para producir sensaciones.

2.2. De la música para la danza a la narración cantada

Si la danza y el ballet, especialmente éste, son precursores, en cuanto espectáculo, del vídeo musical, la ópera también lo es. La ópera es un arte complejo, en que se asocian la música, la poesía, la danza y la mímica y en que se ordenan los movimientos de los actores en escena con un sentido plástico, de lo que resulta todo un espectáculo sorprendente y fascinante. Como supone la unión de drama y música, los compositores tienen que conocer, combinar y coordinar elementos del drama y de la música para conseguir resul-

tados artísticos satisfactorios (Jacobs y Sadie, 1984, p. 13).

La ópera se relaciona directamente con un género concreto de vídeos musicales, los vídeos dramatizados, puesto que, más que un baile, la ópera es un género teatral. Nació como resultado de la suma de experiencias artísticas que fueron surgiendo durante el Renacimiento y su elemento esencial es el texto lírico, una gran tragedia o un gran drama, al que se le añade música (Hodeir, 1988, p. 50). Y es que, a pesar de ser contemporánea al ballet, no se desarrolló a partir de la danza, aunque el baile sea uno de los pilares sobre los que se apoya su representación, sino a partir del texto dramatizado.

A medida que este nuevo espectáculo evolucionaba, fue forjando su propia personalidad y adoptando sus propias convenciones. En vez de utilizar la música como forma de intensificar el texto, dio a ésta un papel protagonista, de tal forma que fuera ella y no el texto la que debía explicar el argumento al espectador. Esa es la clave, en la actualidad, del modo de creación de la música más comercial. El siguiente paso –la imagen es la protagonista y no la música– se produce ya en el modo de creación de los vídeos musicales.

Su influencia sobre las nuevas formas de relación de la música y su representación son, sin duda, fundamentales. La estructuración de la música cantada para su interpretación dramática, como se hace en la ópera, constituye una primera forma de construcción armónica de la parte visual y de la musical. Eso mismo es lo que se busca en los vídeos musicales. No cabe duda, por tanto, de que la ópera supone para éstos otra forma importante de inspiración. Y sólo se diferencia de la que proviene del ballet y de la danza en que en este caso el protagonismo no recae en el baile, sino en el vocalista,

aunque la continuidad dramática se asegura por el encadenamiento de los periodos musicales (Hodeir, 1988, p. 52).

Así pues, de lo dicho hasta ahora se puede concluir que los vídeos musicales no son en ningún modo una mera ilustración de la música. Son un modo nuevo de realizarse la danza, logrado tras un largo proceso de evolución en que tiene mucho que ver el desarrollo de la técnica, pero también son un modo de representación de la misma. Es decir, los vídeos musicales son el resultado de la unión de dos realidades diferentes, que se complementan para formar una realidad nueva en que la representación se convierte en el objeto mismo que es representado o participa de él. Y es que en un vídeo musical las imágenes, pero también los elementos que configuran dichas imágenes, danzan al ritmo de la música.

No cabe duda. El vídeo musical tiene la función de representar la danza en el siglo XXI al igual que lo hicieron algunas pinturas rupestres en el Neolítico o los cuadros impresionistas de Degas en los siglos XIX y XX. Los vídeos musicales surgen de la tendencia a filmar el cuerpo que se mueve como si diese un concierto organizado siguiendo las indicaciones de una escenografía de imágenes. Pero el vídeo musical se ha convertido en algo más que una mera representación; el vídeo musical también es danza.

En efecto, aquello que se narra en un vídeo musical se organiza y desarrolla en función de la música de modo que música e imagen se relacionen de forma armónica. Por eso la representación se convierte en danza, una nueva danza que no tiene por qué ser baile, pero que sí es el desarrollo secuencial de acontecimientos marcado por el ritmo de una canción. En ese sentido, lo mismo que Isadora Duncan decía que cual-

quier música podía ser bailada, se puede decir también, aun a costa de parecer arriesgada o atrevida tal afirmación, que cualquier acción que pueda desarrollarse siguiendo los tiempos y el ritmo que delimita la música puede convertirse en una danza. Y es que la danza que realizan los personajes o los elementos que componen las imágenes de los vídeos musicales no tiene por qué ser necesariamente un baile; pero es danza porque también lo es el desarrollo de los acontecimientos y las acciones de los personajes que se estructuran y organizan tomando como eje fundamental el ritmo de la música.

Se concluye, pues, que el vídeo musical cumple la función importantísima de representación de la danza lo mismo que otras manifestaciones artísticas lo han hecho a lo largo de la historia. Pero se sostiene, además, que el vídeo musical es también, por sí mismo, una danza, porque la narración sigue la estructura musical y, de esta forma, las imágenes se suceden según el ritmo definido por esa estructura, es decir, que también danzan. El soporte en que se representa el baile también baila.

2.3. La base para la narración en los vídeos musicales: la estructura de la música

Por eso, el estudio de la estructura de la música resulta necesario para poder comprender y analizar cómo influye sobre la representación visual y qué es lo que ocurre dentro del proceso narrativo que forma parte del vídeo musical. Para ello es necesario partir del análisis de la estructura en la música clásica, sin la cual no podría entenderse lo que es la música actual que, dominada por los instrumentos electrónicos y por los intereses del mercado, se ve obligada a respetar determinados patrones que aseguren su éxito comercial.

Tales patrones conforman un esquema de organización cuyo contenido y desarrollo constituyen la aportación original del compositor o compositores de la canción.

Pues bien, esa estructura de que los compositores se sirven para crear la música comercial actual es la estructura de que pueden servirse también los realizadores de vídeos musicales para ordenar las imágenes, interna y externamente, siguiendo el ritmo de la música al igual que ocurría en la danza, en el ballet y en la ópera.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que la estructura de la música es un campo relativamente complejo porque su naturaleza es a la vez de carácter físico, mental, sentimental y espiritual (Stokowski, 1964, p. 19). Y porque tiene además una función artística. Y cumple, como otras artes, la función de mediación del hombre con la naturaleza que se supone que se buscaba en el origen de la danza.

2.4. La música como arte y como lenguaje

En el Renacimiento, movimiento cultural que consideraba a Platón la máxima autoridad en la materia, se definía a la música en primer término como palabras, en segundo lugar como el ritmo que esas palabras tienen al ser pronunciadas normalmente y en el último como el sonido de las notas musicales que las acompañan (Mordden, 1985, p. 17). Esta idea fue decisiva para empezar a considerar la música, a partir de entonces, no solamente como un arte, sino también como una forma de comunicación.

Nadie se atreve a poner en duda que la música sea un arte. Sin embargo, es más difícil entenderla como un proceso de comunicación, tal vez por la complejidad que encierra el concepto de lenguaje. Pero, en cual-

quier caso, lo que es evidente es que, si existe comunicación, tiene que existir narración y, si existe narración, tiene que existir estructura narrativa.

En realidad, el problema de considerar si la música es o no un lenguaje sólo se plantea si se parte de una concepción purista de lo que sea lenguaje. La música cumple, sin duda, funciones semiológicas, ya que activa una serie de estímulos que permiten que la audición de sonidos musicales organizados en torno a unas determinadas reglas provoquen unas determinadas sensaciones. Y estas sensaciones sólo se pueden producir porque existen ciertos códigos que permiten esa comunicación y posibilitan que el lenguaje musical, aun en el caso de que no tenga significado alguno, pueda ser interpretado por el oyente (Nieto, 2003, p. 46). Pero los códigos que transmite no son los mismos para todo el mundo y carece de un sistema cerrado de signos, lo que le impide crear un repertorio léxico. Por eso, en rigor, no se puede afirmar de la música que sea un lenguaje, pero no puede negarse que existen en ella determinadas reglas que rigen su articulación. La música, como dice Umberto Eco (1977, p. 206), “no configura referencias semánticas, sino una suma dada de relaciones formales perceptibles entre sus elementos”. La música no es, pues, en sentido estricto, un lenguaje, pero sí es, sin duda, una forma articulada de comunicación.

Su innegable capacidad comunicativa se desarrolla a partir de formas musicales que, al repetirse, se distinguen entre sí y se agrupan en función de propiedades comunes que permiten relacionarlas de manera que se convierten en estructuras diferenciadas. De ellas se sirve la música para representar la naturaleza y para expresar sentimientos y sensaciones en que se conjugan las dimensiones semántica y estética, que no se dirigen al nivel intelectual de los oyentes, sino que

buscan solamente la sensación y la fantasía (Barrio, 2003, p. 51).

2.4.1. Música descriptiva y música abstracta

La música puede establecer un código que sea comprendido por todo el mundo. Es el caso de la música descriptiva, aquella que hace referencia a un acontecimiento que describe o a una historia que narra. Un buen ejemplo tal vez sea el cuento musical para narrador y orquesta “Pedro y el lobo”, del compositor ruso Sergei Prokofiev. Esta obra, “Pedro y el lobo”, es un cuento infantil que puede ser comprendido inmediatamente sin ninguna dificultad por cualquier clase de público gracias a que, antes de la audición, se da a conocer la lista de personajes y el instrumento con cuya música se subraya su aparición en escena. Es este un claro ejemplo de que la música es un lenguaje, porque en este caso los instrumentos se convierten en signos bien definidos, cumpliendo las funciones que cumplen los signos lingüísticos.

Pero ocurre que también hay música que no cuenta una historia ni pretende hacer ninguna descripción, sino que gusta sólo por su sonido y se disfruta porque su forma y contenido son puramente musicales. Es la música abstracta, formada exclusivamente por la unión del ritmo, la melodía, la armonía y el timbre.

En la música comercial, la más utilizada para la construcción de vídeos musicales, existe una parte importante de música descriptiva y un menor porcentaje de música abstracta, reservada preferentemente a la música electrónica. Si es verdad que la estructura de la música influye en la construcción de los vídeos musicales, parece lógico pensar que la música comercial descriptiva se sirva para su representación de vídeos

musicales dramatizados y la abstracta de vídeos musicales de carácter más experimental. Es posible, pero no ocurre siempre así. Porque no es, como se acaba de sugerir, un factor determinante. Se impone siempre el código del realizador, aunque lógicamente tenga que tener en cuenta tanto la estructura de la música como los condicionamientos promocionales y sus gustos artísticos. Incluso puede ocurrir que considere la música descriptiva como música abstracta, pues, como sostiene Stokowski, si se desea, “se puede ignorar la historia y disfrutar simplemente de sus cualidades puramente musicales” (Stokowski, 1964, p. 47). Hay que concluir, por tanto, que el tipo de música, sea ésta descriptiva o abstracta, influye y condiciona, pero no determina el género del vídeo musical que se quiera realizar sobre ella.

Isadora Duncan, ya citada con anterioridad, decía que toda música era bailable. Se puede añadir que se puede hacer un vídeo musical de cualquier canción. Lo que hay que tener en cuenta es que en el vídeo musical la narración está influenciada y condicionada por multitud de factores, más que cualquiera otra manifestación artística, lo que hace que sea un producto audiovisual que va más allá de la simple visualización de la música. Es el desarrollo de la idea planteada por el narrador en el comienzo de la película *Fantasia* (*Fantasia*, 1940, Walt Disney). Su discurso se transcribe a continuación:

“Bienvenidos a *Fantasia*. Lo que van ustedes a ver son los dibujos, imágenes y narraciones que la música inspiró a la mente y a la imaginación de un grupo de artistas.

En *Fantasia* hay tres clases de música. En primer lugar, la que cuenta una historia completa. Luego, aquella que, aunque no contiene un argumento específico, sí esboza una serie de

imágenes más o menos definidas. Por último, la música que existe por sí misma”.

La primera y la segunda son músicas descriptivas, una que narra y otra que sugiere narraciones o descripciones. La tercera es música abstracta”.

2.5. La música clásica

Los vídeos musicales se sirven de la estructura de la música para construir sus narraciones. La música más comercial, a la que más recurren los vídeos, surgió en el siglo XX, pero, antes de analizarla, conviene realizar una breve reseña sobre la estructura de la música clásica para entender mejor la estructura de la música actual y para comprender por qué y cómo se estructura.

Como la música es un arte, lo que prima en ella es su carácter puramente estético. Pero, para poder conseguir ese objetivo, la música necesariamente debe organizar los elementos que la componen. Es una organización que se establece siguiendo criterios lógicos en la música descriptiva, mientras que en la abstracta se organiza a priori, según la experiencia sensible y no la lógica, pero, en ambos casos, dicha organización constituye la base para formar la estructura que forma el entramado de toda obra musical.

La importancia de esa estructura va más allá del hecho de ser un simple soporte para la música, porque su objetivo es organizar el sonido, el material de la música, y esa organización hace posible la percepción sensible que provocan las determinadas relaciones que se producen dentro del oyente. De la suma del sonido, el oído y el mundo sensorial surge todo lo que en música hay de arte (Schönberg, 1974, p. 14).

Pero, para hablar de estructura, conviene comenzar hablando de forma. Hablar de forma es hablar de un determinado tipo de obra, de la manera en que esa obra está construida. Y conviene comenzar hablando de forma porque es muy fácil confundir los conceptos de forma y estructura. Para diferenciarlos podemos recurrir en principio a las definiciones de Boris de Scholoezer, para quien “la estructura es la posición de distintas partes con vistas a constituir un todo, mientras que la forma es ese todo, considerado como unidad” (citado en Hodeir, 1988, p. 13).

Hay que reconocer, en este sentido, que un perfecto dominio de la forma no basta para crear una música de calidad, al igual que ocurre con el resto de disciplinas artísticas. Pero también es cierto que sin el dominio de la técnica no se consigue sacar el máximo jugo a ninguna idea. Esa es, al menos, la opinión de los impresionistas, para quienes “una frase musical, por muy bella que sea, no alcanza su total expresividad más que cuando está en perfecta armonía con todo lo que le rodea” (Hodeir, 1988, p. 15). Y es que se puede entender, como dice Stokowski (1964, p. 85), que “la arquitectura musical se compone de forma y contenido, donde la estructura sonora reproduce por el equilibrio y contraste entre las masas de sonido, la relación de los temas entre sí, la sucesión de tonalidades”. De esta manera se puede definir la forma como el modo en que una obra busca conseguir la plena unidad de todos los elementos que la componen.

La estructura es lo que hace que la música sea un sonido diferente al ruido. La diferenciación se produce gracias a un elemento clave, las notas musicales, las cuales poseen un número constante y calculado de vibraciones en su altura e intensidad. Organizadas en la escala musical, permiten la posibilidad de ser escogidas y anotadas por el músico para establecer relaciones

temporales entre ellas con la finalidad de poder construir una pieza musical. La música es organización temporal y se mide en el tiempo simplemente porque no se puede medir de otra manera (Schönberg, 1974, p. 238).

Por lo tanto, la clave de la música se halla en la capacidad de establecer relaciones entre las notas, relaciones que quedan reflejadas en la partitura. La posibilidad de ser anotadas y, por tanto, descritas convierte a las notas en el valor absoluto de la música (Chion, 1997, p. 206).

El primero que sugirió la posibilidad de la estructuración de la música fue Pitágoras al considerarla como una disciplina científica y, por tanto, regida por leyes, para lo que intentó demostrar que la música era matemática. Pero Pitágoras no fue el único filósofo del mundo antiguo que se interesó por la música. Aristóteles habla de que la imitación a la naturaleza “se realiza mediante el ritmo, la palabra y la música, bien con todos esos recursos separadamente, bien con todos ellos a la vez” (Aristóteles, 1998, p. 20).

Estos ritmos y melodías a los que Aristóteles hacía referencia son diferentes tipos de cadencias sonoras que se disponen en estructuras. “El objeto percibido (musical) como unidad intencional –dice Schaeffer (1988, p. 171)– responde a una estructura de la experiencia perceptiva”. De este modo la música se expresa mediante un procedimiento de composición, de estructuración, que responde a la experiencia perceptiva (Stefani, 1987, p. 39).

Esta estructuración, fundamentada de manera involuntaria por nuestra propia percepción, se organiza de manera legible para el oyente al construirse mediante la organización de los elementos básicos de la música: la melodía y la tonalidad.

La melodía se refleja en la partitura en estructuras horizontales y los compositores la utilizan como un medio de dar forma y unidad artística a una composición (Stokowski, 1964, p. 72). Por melodía se entiende la relación de sucesión existente entre las notas que da forma y unidad artística a una composición. Permite retener en la memoria los sucesos musicales, que son de naturaleza abstracta (García Jiménez, 1995, p. 255). Y es que la emisión constante del mismo sonido no se considera propiamente música. Por eso son necesarias tales variaciones. El ser humano necesita sensaciones de variaciones con ritmo y la ausencia de estas variaciones sensoriales resulta difícil de soportar (Chi6n, 1997, p. 82).

La tonalidad es el sistema de sonidos que establece la composici6n musical. Una s6lida estructuraci6n es aquella en la que el sistema tonal se convierte en la columna vertebral de la m6sica y atrae a los dem6s elementos hacia un centro tonal en torno al cual se buscan los contrastes que puedan transmitir significado estructural. Este sistema tonal queda subordinado a las reglas cl6sicas de la armonía, que determinan la elecci6n de cada acorde en relaci6n con el que le precede y con el que le sigue (García Jiménez, 1995, p. 246).

Arnold Sch6nberg propuso sustituir la cadencia por la modulaci6n para as6 abandonar la tonalidad. De esta manera se produce una rotura de la l6nea mel6dica y se pas6 de la base tonal a la atonalidad (Grout, 1984, p. 501). Y qued6 comprobado que una pieza musical puede comprenderse perfectamente aunque la tonalidad no sea constante, ya que en ning6n momento se pierde la coherencia de la composici6n (Sch6nberg, 1974, p. 145). Eso es lo que ocurre en numerosas canciones pertenecientes a la m6sica comercial, en las

que se utiliza la atonalidad para establecer la diferenciación entre estrofas y estribillos.

La elección de la tonalidad o atonalidad para una obra es una decisión del compositor sobre la forma en que ésta se construye y por tanto se organiza y estructura. La forma es, como se ha dicho con anterioridad, el modo de ser de una obra musical. Constituye el elemento base de la composición y, en principio, el punto de partida de su creación.

2.5.1. *La forma sonata*

La más estudiada es la forma sonata (Hodeir, 1988, p. 65). Está constituida por tres partes que se conocen como exposición, desarrollo y recapitulación (Grout, 1984, p. 500). Esa similitud con la división de la narración en tres actos se produce porque la sinfonía buscó en el drama el modo de expresión de los sentimientos y, por tanto, adoptó inevitablemente el efecto narrativo de la acción, de la intriga y del desenlace dramáticos. Así surgió esta forma musical que equivale a la acción dramática, consiguiendo una forma cerrada, con una conclusión dinámica, análoga al desenlace del drama del siglo XVIII, en el que todo debe quedar bien resuelto (Rosen, 1998, p. 22). Y es que, lo mismo que ocurre con la danza y en los vídeos musicales dramatizados, la música se ha aproximado varias veces al drama a lo largo de la historia.

En realidad, la sonata es la forma más importante de la música occidental y las teorías sobre su estructura comenzaron a definirse en el segundo cuarto del siglo XIX. A su definición se llegó a partir de los estudios realizados por Antonin Reicha y publicados en el segundo volumen de *su Traité de haute composition musicale* (1826); por Adolph Bernhard Marx, en el tercer

volumen de *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (1845); y, sobre todo, y con la máxima influencia, por Carl Czerny en su *Escuela de Composición Práctica* (1848). Todos ellos tenían algo en común, su contacto con Beethoven. El método consistía en definir una forma a base de tomar como modelo las obras de Beethoven. Su pretensión era plantear un modelo que sirviera para la producción de nuevas obras.

El triunfo de la forma sonata hizo que en adelante la música pasase de buscar la imitación de los sentimientos a convertirse en una forma de comunicación sirviéndose de un lenguaje y un significado propios, que eran fáciles de captar por el gran público gracias a su proximidad a la estructura del drama. Al mismo tiempo provocaba el origen de las teorías y discusiones sobre si la música es o no un lenguaje (Rosen, 1998, p. 25).

Con la forma sonata, la música abstracta se asoció, estructuralmente y en su forma, al dramatismo, iniciando así su dependencia respecto a la lírica y a la escenografía. El camino para la música como objeto de consumo, primero, y para el desarrollo de los vídeos musicales, después, quedaba señalado.