


“*Wie ein Naturlaut*”: La representación musical del paisaje como desafío a la teoría de los tópicos

“*Wie ein Naturlaut*”: *The musical representation of landscape as a challenge for topic theory*

 Paulo F. de Castro (Universidade Nova de Lisboa [FCSH/CESEM], Portugal)
pf.castro@fcsb.unl.pt

Resumen

En este artículo discuto algunas cuestiones conceptuales relacionadas con la teoría de los tópicos y, en particular, los problemas que plantea la distinción hecha por Raymond Monelle entre tópicos propiamente dichos e iconos musicales. Mi principal presupuesto es que, por regla general, el pictorialismo musical participa de la naturaleza retórica de la representación musical y tiende a desarrollar sus propias continuidades y transformaciones tópicas a lo largo de la historia. Como estudio de caso, ofrezco un examen de la pieza de Wagner conocida como “*Waldweben*” –de *Siegfried*, Acto II–, centrándome en algunos de sus aspectos morfológicos –melódico, armónico, rítmico, tímbrico, textural– y en las dimensiones intertextuales de su modo de representación del paisaje natural. Llamo la atención tanto sobre sus precedentes como sobre su posteridad, en ejemplos seleccionados de obras francesas, alemanas y rusas de finales del siglo XIX y principios del XX. Este enfoque intertextual permite la identificación de un tópico recurrente peculiar –designado aquí como tópico de “paisaje sonoro”– que puede considerarse como un elemento bien establecido del vocabulario retórico de gran parte de la “música de la naturaleza” de la época. Este jugó un papel importante en la reconfiguración de la temporalidad musical más allá de sus implicaciones retóricas, al disolver la oposición de fondo y primer plano, y al neutralizar el potencial de una lógica musical evolutiva/narrativa según el modelo clásico-romántico.

Palabras clave: teoría de los tópicos, icono musical, intertextualidad, pictorialismo, temporalidad, paisaje

Abstract

In this article, I discuss some conceptual questions relating to topic theory, and in particular the problems raised by Raymond Monelle's distinction between topics proper and musical icons. My main presupposition is that, as a rule, musical pictorialism partakes of the rhetorical nature of musical representation and tends to develop its own topical continuities and transformations throughout history. As a case study, I offer an examination of Wagner's piece known as "Waldweben"—from Siegfried, Act II—, focusing on some of its morphological aspects—melodic, harmonic, rhythmic, timbral, textural—and the intertextual dimensions of its mode of representation of the natural landscape. I draw attention both to its precedents and its posterity, in selected examples from works by French, German, and Russian composers of the late 19th and early 20th century. This intertextual approach allows the identification of a peculiar recurring topic—designated here as a "soundscape" topic—that can be regarded as a well-established element of the rhetorical vocabulary of a great deal of "nature music" of the period. The topic played an important role in the reconfiguration of musical temporality beyond its rhetorical implications, by dissolving the opposition of background and foreground, and neutralizing the potential of a developmental/narrative musical logic after the Classic-Romantic model.

Keywords: *topic theory, musical icon, intertextuality, pictorialism, temporality, landscape*



La noción de tópico musical tal como se entiende actualmente ingresó al vocabulario de la musicología alrededor de 1980 –al menos en el mundo de habla inglesa, desde donde adquirió circulación internacional– con la publicación del ahora canónico *Classic Music: Expression, Form, and Style* de Leonard Ratner. Aunque el término “tópico” sea una forma anglicanizada del griego *topos* (lugar) y, por lo tanto, un préstamo de la terminología retórica clásica, Ratner parece haber originado un uso más especializado de la palabra. Este es el pasaje de *Classic Music* frecuentemente citado donde se introdujo el término por primera vez:

La música a principios del siglo XVIII desarrolló un tesoro de figuras características que formaron un rico legado para los compositores clásicos. Algunas de estas figuras estaban asociadas a diversos sentimientos y afectos; otras tenían un sabor pintoresco. Se designan aquí como tópicos –materias para el discurso musical–. Los tópicos aparecen como piezas completas, es decir, tipos, o como figuras y progresiones dentro de una pieza, es decir, estilos. (Ratner 1980, 9)¹

Sin embargo, la definición de Ratner del tópico musical dista de ser clara. De su concepción resulta que la distinción entre tipos y estilos solo puede hacerse contextualmente; es en sí mismo un punto importante, aunque su noción de tipo –algo similar al concepto más familiar de género, y quizás mejor designado como “tipología”– no concuerda particularmente bien con la descripción de los tópicos como “figuras características”. En cualquier caso, la selección original de ejemplos de Ratner resulta un poco extraña, ya que su lista de tipos consiste exclusivamente en danzas y marchas. Ratner no pareció considerar que una fuga, por ejemplo, también puede ser una pieza completa y, por lo tanto, un tipo; así, mencionó la fuga solo en la sección sobre estilo estricto o severo, junto con la música

¹ Todas las traducciones en este artículo son del autor.

militar y de caza, el estilo *cantabile*, el estilo brillante, la obertura francesa, la *musette* y pastoral, la música turca, el *Sturm und Drang*, el *Empfindsamkeit* y la fantasía. Inevitablemente, su lista de estilos parece una mezcla algo incoherente, y Ratner ha sido justamente criticado por reunir una gama dispar de categorías, algunas de ellas discutibles en sí mismas, bajo el mismo paradigma. Además, la lista original de tópicos está lejos de ser exhaustiva, incluso desde la perspectiva de la teoría musical del siglo XVIII; como era de esperar, estudiosos posteriores han ampliado la lista, y nuevos tópicos siguen apareciendo todos los días en la literatura musicológica.²

Ratner tampoco fue el inventor del concepto, y es difícil de entender que, con pocas excepciones, la tradición más antigua de la investigación en retórica musical –especialmente tal como se desarrolló en el contexto de la musicología alemana de principios del siglo XX– tiende a ser pasada por alto o a descartarse en las discusiones recientes de la teoría de los tópicos. Por consiguiente, los vínculos entre la propia investigación de los tópicos de Ratner y el trabajo de sus predecesores no han llamado mucho la atención; hasta qué punto el interés de Ratner por la materia puede haber surgido en sus estudios con Manfred Bukofzer –él mismo estudiante de Arnold Schering en Berlín a principios de la década de 1930– es, por ejemplo, una cuestión que valdría la pena explorar.³ En mi opinión, las raíces alemanas de la teoría podrían arrojar algo de luz sobre la aplicabilidad –y también la inherente ambigüedad– de la noción de tópico musical. Si bien mi objetivo en este artículo no es profundizar en este fascinante capítulo de la historia intelectual europea, deseo llamar la atención en este contexto sobre el importante papel que jugó la obra de Ernst Robert Curtius *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* en la difusión más amplia del concepto de *topos*, en un sentido que ya de alguna manera difería del heredado de la tradición retórica clásica, el cual invoca Ratner aparentemente en su descripción de los tópicos como “materias para el discurso musical”. Como escribió Colin Burrow en la introducción a la edición en inglés de la obra de Curtius:

La palabra “topos” de Curtius abarca una gama mucho más amplia de fenómenos que los “lugares comunes” de la tradición retórica y, como resultado, los límites del concepto a veces son poco claros. A veces, los *topoi* se presentan como bloques de construcción retóricos de la composición, pero de vez en cuando se presentan como verdades atemporales, o incluso parecen conectados con los arquetipos de Carl Jung. (Burrow 2013, xvii)

Al revivir el antiguo concepto de *topos*, Curtius también le dio a la palabra una apertura polisémica que ha funcionado en contra de cualquier definición precisa de la misma. De hecho, desde un punto de vista actual, sería tentador subsumir la disquisición de los *topoi* de Curtius bajo las categorías más amplias de intertextualidad –o, en la terminología más matizada de Gérard Genette (1982), transtextualidad– cuya aplicabilidad musical está emergiendo lentamente como un campo de estudio en sí mismo (Hatten 1985; Korsyn 2001; Klein 2005; Burns y Lacasse 2018; Castro 2021). Curiosamente, el propio Curtius enfatizó las estrechas conexiones entre la retórica y la música, mostrando un conocimiento del trabajo pionero de Arnold Schering, entre otros, en este campo. Notemos el siguiente

² Para una discusión más detallada de la teoría de los tópicos, véanse especialmente Allanbrook 1983, Agawu 1991, Sisman 1993, Monelle 2000, Hatten 2004, Monelle 2006, McKay 2007, Agawu 2008, Agawu 2009, Grabócz 2009, Dickensheets 2012, McClelland 2012, Panos 2013, Mirka 2014, Plesch et al. 2017, McClelland 2017, Sheinberg y Dougherty 2020 y Grimalt 2020.

³ Para una muestra de las opiniones propias de Manfred Bukofzer sobre los *loci topici*, véase por ejemplo Bukofzer 1939-1940.

pasaje que, por cierto, coloca la cuestión de la precedencia entre la retórica literaria y la musical en una perspectiva inusual:

Pero también existen estrechos vínculos entre la música y la retórica. Este conocimiento se lo debemos a Arnold Schering [...]. El sistema de enseñanza musical se transfirió del de la retórica. Había un "arte de invención" musical (*ars inveniendi*; piénsese en las "invenciones" de Bach), una [ciencia] tópica musical, etc. "Cuán a menudo", dice [Wilibald] Gurlitt,⁴ "una configuración melódica o rítmica, un motivo o una figura, un movimiento sonoro o armónico no ha sido tomado como un descubrimiento, incluso como una inspiración en el sentido poético moderno, mientras que básicamente no representa nada más que un hallazgo en el tesoro tradicional de tópicos, es decir, una reanudación, modificación, reelaboración de ciertos temas, fórmulas y frases típicas". Aquí se describen exactamente los mismos hallazgos que encontraremos en el campo de la literatura. (Curtius [1948] 1993, 87-88)

Tópicos e iconos musicales: algunas cuestiones conceptuales

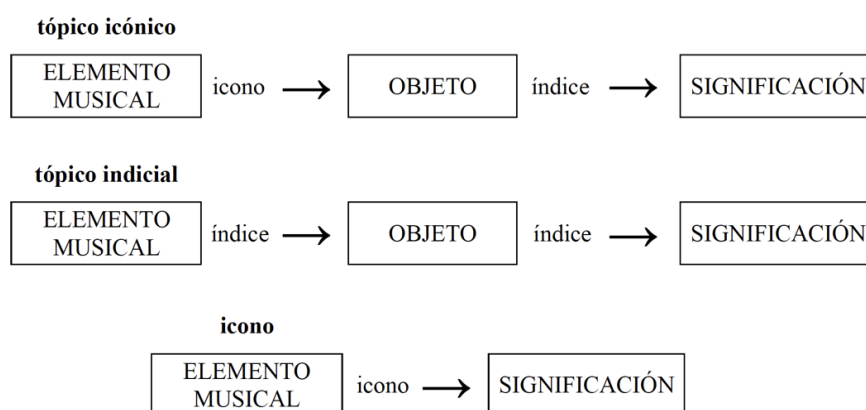
Al reintroducir los tópicos en el discurso de la musicología, Ratner parecía estar más preocupado por sus usos como estilos –"figuras y progresiones dentro de una pieza"– que como tipos –"piezas completas"–, colocándose así implícitamente en la tradición de Curtius, Schering y Gurlitt, quienes hablaban de "temas, fórmulas y frases típicas". Con algunas variaciones individuales, este fue el sentido propugnado por la mayoría de los ulteriores estudiosos de la teoría de los tópicos, con un énfasis aún más explícito en las implicaciones semánticas del concepto. Robert Hatten, por ejemplo, escribió sobre los tópicos como "parches de música que desencadenan asociaciones claras con estilos, géneros y significados expresivos" (2004, 2); su énfasis en la asociación se relaciona claramente con la noción peirciana de indicialidad, una noción en el centro de la propia discusión de la topicalidad por Raymond Monelle (2000, 14-40). En palabras de este último:

El tópico es esencialmente un símbolo, sus características icónicas o indiciales se rigen por convención y, por lo tanto, por una regla. Sin embargo, los tópicos pueden vislumbrarse a través de una característica que parece universal en ellos: un enfoque en *la indicialidad del contenido*, más que en el contenido mismo. Esta importante característica debe abordarse con cierta cautela, ya que la indicialidad de los contenidos musicales a veces se confunde con la indicialidad musical misma [...]. Así, es posible que un sintagma musical signifique icónicamente un objeto que en sí mismo funciona indicialmente en un caso dado. (17)

Ratner planteó otra cuestión importante, ya que completó su presentación de los tópicos en *Classic Music* con una breve discusión sobre pictorialismo e imitación musical de un contenido verbal –*word-painting*– (1980, 25-26), dos categorías así puestas al mismo nivel que los tipos y estilos. Raymond Monelle (2000, 16-19) parece haberse basado en la clasificación de Ratner para su propia discusión de lo que él denominó "tópicos icónicos", a diferencia de los "iconos musicales" (Figura 1). Ilustró su noción de tópico icónico con el *pianto*: una imitación del gemido de alguien que llora, habiéndose convencionalizado el motivo de una segunda menor descendente como parte de la representación musical del lamento.

Las propuestas de Monelle (2000, 18) plantean su propio conjunto de problemas: su idea de que, a diferencia de los tópicos, la indicialidad no está en cuestión en el caso de los iconos musicales es difícil de entender. La indicialidad de los signos no puede determinarse a priori si uno está dispuesto a

⁴ En el Posfacio a Schering 1941, 184.

Figura 1. Tópicos e iconos musicales, adaptado de Monelle (2000, 18).

aceptar, al menos, que la semiosis –o la constitución del significado– es en sí misma un proceso histórico con fronteras relativamente abiertas, un proceso dirigido por el intérprete que no puede ser decidido por anticipación invocando cualquier propiedad estructural del signo entendido como unidad autónoma, aislada del flujo hermenéutico ilimitado. Esto, por supuesto, puede dejarnos con una definición muy amplia del tópico musical, lo que podría verse como una amenaza a la utilidad misma del concepto. Surge un riesgo del que Monelle era perfectamente consciente, pero que sin embargo estaba dispuesto a correr:

Los tópicos [...] pueden parecerse a términos lingüísticos; pueden ser signos simples, uniendo un significante unitario a una significación definida, aunque tanto significante como significado suelen tener asociaciones más complejas. Pueden ser meros rasgos estilísticos, con solo significados generalizados. Y pueden ser como géneros literarios; con un grupo de significantes, pueden abrazar un mundo complejo de fantasía y mito.” (2006, 7)

En otras palabras, el término “tópico” denota habitualmente un campo temático o semántico complejo, es decir, “una red de referencias tópicas estrechamente interrelacionadas” (Grimalt 2020, 22-23), en lugar de una unidad cultural simple y bien definida. En última instancia, la definición de un tópico parece abierta a una expansión o contracción según el ángulo de observación; desde una perspectiva transtextual como la propuesta por Genette (1982), los tópicos parecen moverse constantemente entre el plano architextual y el hipertextual –entre “género” y “estilo”– o, si se prefiere invocar los “cánones de la retórica” clásicos, entre *inventio* y *elocutio*.

Por cierto, algunos de los puntos de vista de Monelle sobre los tópicos han sido cuestionados por Danuta Mirka en su Introducción al *Oxford Handbook of Topic Theory*, en los siguientes términos: “Los ‘tópicos icónicos’ de Monelle no son tópicos porque no forman referencias cruzadas entre estilos musicales o géneros” (Mirka 2014, 35). La validez de su objeción parece basarse, no obstante, en una definición del tópico musical que es simplemente más estrecha que la de Ratner y la de Monelle: en su opinión, la categoría de tópico debería limitarse a la “imitación musical de otra música” (Mirka 2014, 35-36), una calificación que ella atribuye –de modo algo inexacto– al propio Ratner. Mirka también critica a Monelle por fusionar “dos tipos históricamente distintos de imitación musical” de “sonidos extramusicales” bajo la misma noción de pictorialismo, a saber, la imitación de expresiones apasionadas y la de sonidos naturales. Sin embargo, la distinción, tal vez justificada en términos del discurso

estético dominante en el siglo XVIII, se disuelve rápidamente si se acepta que el suspiro —el ejemplo dado de la primera categoría— no es menos natural como sonido que el galope del caballo —el contraejemplo de Mirka—. Y dado que la propia Mirka reconoce el hecho de que la teoría de los tópicos propiamente dicha solo tiene una relación oblicua con la doctrina estética del siglo XVIII, es difícil ver por qué la fusión de Monelle de dos tipos de imitación musical debe descartarse con base en argumentos puramente historicistas.

¿Existe, entonces, una buena razón para excluir el pictorialismo del ámbito de los tópicos? Todo el debate parece girar en torno a la escurridiza noción de mimesis como imitación, o incluso a la confusa —pero aparentemente indestructible— noción de lo “extramusical”, que implica necesariamente la estricta —e insostenible— separación entre un “dentro” y un “fuera” de la música. Por supuesto, hay un sentido trivial en el que el canto de los pájaros, por ejemplo, pueda considerarse en sí mismo extramusical, ¿qué pasa a cambio con la imitación del canto de los pájaros entendida como una parte integral de la tradición musical-retórica de la pastoral, con compositores que se imitan unos a otros, imitando a su vez el canto de los pájaros? Otro ejemplo: ¿a qué propósito serviría una distinción entre la imitación “icónica” de los sonidos de la batalla y la presencia de tópicos militares en una pieza de batalla? ¿En qué lugar del “mapa” de tópicos colocaríamos una señal de tambor o trompeta? ¿Y en qué parte de la clasificación de signos musicales de Mirka debemos ubicar el movimiento, el gesto y otras instancias de significado encarnado (*embodied meaning*) en la música, más allá de la esfera de la danza como tal? A este respecto, tiendo a ponerme del lado de Hans Heinrich Eggebrecht, quien escribió, en un contexto diferente:

Si algo queda fuera de la música y no está relacionado con ella, es musicalmente indiferente. Pero si, sea lo que sea ese algo, alcanza la condición de música, y en cuanto aparece en la música y en cuanto música, ese algo es musical. (Dahlhaus y Eggebrecht 1987, 67-68)

De hecho, como ya señaló Monelle (2000, 14), el iconismo “puro” es bastante raro en música; la composición no suele entregarse a la mimesis fuera del marco de campos tópicos más amplios y más o menos establecidos. Monelle también señaló que la mayoría de los iconos musicales no son puros, en el sentido de la *ratio difficilis* de Umberto Eco ([1975] 1994, 246), sino regidos por convención —y, por lo tanto, como cualquier otro tópico, simbólicos, en el sentido peirciano de la palabra—. O, como prefiero decir, aunque su origen pudiera atribuirse a un impulso puramente mimético, los iconos musicales tienden a sedimentarse semánticamente con el paso del tiempo, como un acervo comparable de gestos, figuras y alusiones potenciales. De hecho, en este sentido, cuestionaría algunas de las distinciones propuestas por Monelle entre iconos musicales —a veces llamados prototópicos por él— y tópicos icónicos (Castro 2019). En cualquier caso, la dimensión tópica de la iconicidad musical en sí misma es algo que Ratner parece haber reconocido —aunque solo implícitamente—, y en esto también se puede decir que *Classic Music* ha abierto el camino hacia una mejor comprensión de la representación musical en general.

El “paisaje sonoro”: el caso de “Waldweben” de Wagner

Desde este marco conceptual propongo considerar un tipo específico de “paisaje musical”, o “paisaje sonoro compuesto”, como una instancia del tópico icónico, o para decirlo más precisamente, de un campo tópico icónico. Cabe señalar que este campo tópico no coincide con la idea de paisaje musical

en sí mismo, que suele tener un campo de aplicación mucho más amplio en los estudios de la representación musical. Al escribir sobre el papel que desempeña el paisaje en la música de Grieg, por ejemplo, Daniel Grimley señala que “el paisaje [...] no se relaciona simplemente con la evocación pictórica, sino que es un discurso ambiental más amplio, una representación del sentido de estar dentro de un tiempo y un espacio particulares” (2006, 57) –una representación que puede abarcar aspectos más amplios de dominios como pictorialismo, identidad e ideología–.⁵ Aunque en este artículo hago uso del término “paisaje sonoro” por conveniencia, tampoco me refiero al concepto en el sentido popularizado por Murray Schafer, el cual se ha convertido en un dominio especializado de investigación, con objetivos distintos y un conjunto muy diferente de presuposiciones. Mi propósito es mucho más limitado y bastante específico, ya que me centraré en un tipo particular de representación musical de la naturaleza para rastrear en parte su historia a lo largo de la música occidental de los siglos XIX y principios del XX, así como su transmisión a modo de tópico musical establecido. Debería quedar claro desde el comienzo que este tipo de representación de la naturaleza no es en absoluto específico del lugar, aunque ciertamente puede ser apropiado para propósitos identitarios y “pintorescos”: el tipo de paisaje sonoro que nos ocupa aquí es obviamente más imaginado –“idealizado”– que mimetizado.

Para empezar, tomaré la pieza de Richard Wagner conocida como “Waldweben” o “Murmulllos del bosque” (Figura 2) como un ejemplo arquetípico del tipo de *topos* musical que tengo en mente, un *topos* que obviamente guarda una estrecha relación con el universo semántico pastoral. Este ejemplo en particular se ha elegido en parte por su significado histórico, ya que a menudo se ha tomado como un modelo temprano del llamado “impresionismo” musical, a raíz, entre otros, del paralelo histórico propuesto por Jules Laforgue (1903, 137-138) entre la música de Wagner y la pintura impresionista. Curiosamente, este paralelo se podía encontrar en un ensayo que hacía referencia directa a las especulaciones filosóficas de Wagner sobre “las voces del bosque”, en una probable alusión a la “Lettre sur la musique (À Monsieur Frédéric Villot)” de Wagner, que a su vez podría leerse como una descripción potencial de los “Murmulllos del bosque” de *Siegfried*. Un pasaje en particular merece ser citado:

Recurso una vez más a la metáfora para caracterizarle [...] la gran melodía tal como la concibo, que abarca toda la obra dramática [...]. Por tanto, ella debe producir en el alma, ante todo, una disposición similar a la que un hermoso bosque produce, al atardecer, en el caminante que acaba de escapar de los ruidos de la ciudad. Esta impresión, que dejo al lector analizar, según su propia experiencia, en todos sus efectos psicológicos, consiste, y esto es lo que tiene de particular, en la percepción de un silencio cada vez más elocuente [...]. Quien camina por el bosque, subyugado por esta impresión general, se abandona entonces a un recogimiento más duradero; sus facultades, liberadas del tumulto y ruido de la ciudad, se tensan y adquieren un nuevo modo de percepción; dotado, por así decirlo, de un nuevo sentido, su oído se vuelve cada vez más penetrante, distingue cada vez con mayor claridad las voces de una variedad infinita que despiertan para él en la selva; estas se diversifican constantemente; oye cosas que cree no haber oído nunca; con su número su intensidad también aumenta de manera extraña; los sonidos se vuelven cada vez más resonantes; a medida que escucha un mayor número de voces distintas, de varios modos, reconoce sin embargo, en esos sonidos que se aclaran, se hinchan y lo dominan, la gran, única melodía del bosque; era esta misma melodía la que desde el principio se había apoderado de él con una impresión religiosa [...]. (Wagner 1861, lxiv-lxv)

⁵ Para una discusión más detallada de las interrelaciones entre música y paisaje desde diversas perspectivas, véanse, entre otros, Rosen 1995 –especialmente las secciones sobre paisaje y música en el Capítulo 3–, Grey 1997, Johnson 1999, Bohlman 2002, Burnham 2005, Johnson 2005, Hicks, Uy y Venter 2016, Peattie 2015, Taylor 2016, Bullock 2017, Grimley 2018 y Peattie 2021. Para una perspectiva iberoamericana, véanse especialmente Volpe 2001, Corrado 2014 y Plesch 2018.

Tabla 1. Esquema formal simplificado de la secuencia “Murmullos del bosque” con episodios intermedios en el Acto II de *Siegfried*. El código x(y) en las dos primeras columnas representa la página seguida del número de compás –real o respecto de la página, según la edición– en la partitura. Los puntos (...) en la cuarta columna indican secciones tonalmente no estables.

Wagner 2008	Wagner 1983	Métrica	Tonalidad	Escena	Secciones
101(714)	208(5)	2/2 – 6/8	re m – mi M	2 (continuación)	Introducción: Siegfried bajo el tilo
113(831)	215(1)	9/8	mi M		A ₁ : Pájaros del bosque
133(1004)	221(51)	4/4	...		B: Siegfried y Fafner muerte de Fafner
163(1179)	235(9)	9/8	mi M	3	A ₂ : el Pájaro del bosque (soprano) le revela a Siegfried la existencia del tesoro
173(1224)	239(7)	2/4 (6/8)	...		C: Mime y Alberich regreso de Siegfried con anillo y Tarnhelm
196(1376)	248(11)	9/8	... mi M		A ₃ : el Pájaro del bosque denuncia a Mime
199(1395)	249(13)	3/4	...		D: Siegfried y Mime (con intervenciones del Pájaro del bosque) muerte de Mime
252(1793)	269(13)	9/8	mi M	Siegfried de nuevo bajo el tilo	
270(1876)	275(9)	4/4 (12/8)	... mi M	A ₄ : el Pájaro del bosque le cuenta a Siegfried sobre Brünnhilde Coda: Siegfried parte en busca de Brünnhilde	

Figura 2. Richard Wagner, *Siegfried*, Acto II, “Murmullos del bosque”, reducción de cc. 764-771.

Mäßig
mit Dämpfer

(Er lehnt sich tiefer zurück und blickt durch den Baumwipfel auf Tiefe Stille. __ Waldweben.)

Fl.
Cl.
Fg.
+ Vn.
Va.
Vc.
Tp. Cb. (-8va)

pp

[C.] *zart*

Una descripción formal simplificada de la escena, originalmente en el Acto II de *Siegfried*,⁶ toma en superficie la forma de un rondó bastante regular –a pesar de la duración variable de los episodios recurrentes– (Tabla 1);⁷ el compositor subraya la cualidad enfáticamente estática de la escena al mantener la métrica triple compuesta y la tonalidad de mi mayor sin cambios en toda la secuencia.⁸ Resulta evidente de inmediato que el episodio del paisaje sonoro –los murmullos del bosque propiamente dichos– proporciona una fuerte sensación de continuidad a lo largo de toda la secuencia dramática. Su función es la de servir como una especie de fondo que recorre las escenas 2 y 3 de la ópera, como si los episodios intermedios resultaran simplemente de un reenfoque de la atención del espectador sobre las peripecias dramáticas, marcadas en este caso por el extremo grotesco y la violencia –muertes de Fafner y Mime–, en contraste con los sentimientos de paz y plenitud que despierta la contemplación del bosque como naturaleza prístina y “maternal”. Por lo tanto, se podría suponer que los sonidos del bosque nunca dejan de sonar durante estas interrupciones parciales, simplemente volviéndose más o menos audibles según el cambio de enfoque en la acción. En este sentido, la descripción formal de la secuencia como un rondó resulta bastante engañosa.

Dimensiones intertextuales

De entrada, la dimensión intertextual de la escena también es bastante evidente. Ante todo, Wagner parece recordar “Der Lindenbaum” del *Winterreise* (1827), la canción arquetípica de Schubert sobre el tilo, escrita además en la misma tonalidad y, aunque anotada en métrica triple simple, presentando una subdivisión por tresillos (Figura 3). Nótese también la destacada apoyatura (*do*♯) sobre la dominante (*si*), tanto en la parte más aguda del “acompañamiento” (c. 2) como en la línea de bajo (cc. 4-5); la importancia de esta característica aparentemente anodina se comentará más adelante.

Sin embargo, mientras que Schubert anima rítmicamente el esquema armónico con un arpeggio que comprende intervalos más amplios –principalmente sextas, en la “mano derecha” del piano–, Wagner opta por una figuración característica que se describe mejor como un trino medido o un trémolo en varias partes a la vez. Esto produce un efecto semejante a la heterofonía, tanto en “Der Lindenbaum” como en los “Murmillos”, la cual sugiere el susurro de las hojas agitadas por el viento. Dicha figuración es imitada a menudo por otros compositores en similares evocaciones de la naturaleza, poniendo en primer plano un movimiento de *ostinato* suave, *legato* y ondulante, respaldado por la prolongación armónica “absoluta”: un acorde estático –generalmente la tónica, a veces la dominante– que se niega enfáticamente a iniciar cualquier movimiento armónico. Tal y como sería de esperar, este tipo de pictorialismo, que en términos retóricos podría llamarse una *oscillatio* en varias partes,⁹ tiene su propia tradición tópica, con raíces que se remontan al acervo de figuras de hipotiposis

⁶ El –segundo– borrador del Acto II de *Siegfried* se completó el 9 de agosto de 1857, pero la orquestación tuvo que esperar hasta diciembre de 1865. La obra se completó en 1871 y se representó por primera vez como parte del primer Anillo en el Festival de Bayreuth el 16 de agosto 1876 (Millington 1992, 368).

⁷ Las fechas en la Tabla 1 se refieren a dos ediciones diferentes de la obra: Wagner, Richard. 1983. *Siegfried*. Mineola: Dover Publications [Mainz: B. Schott's Söhne, n.d. (1876)]; Wagner, Richard. 2008. *Siegfried*, Act II (*Sämtliche Werke* Bd. 12, II). Mainz: Schott.

⁸ La pieza de concierto que suele tocarse bajo el título de *Murmillos del bosque* es en esencia una versión compuesta de la que se han eliminado los episodios intermedios, conservando así solo la música del “estribillo” –A en la Tabla 1– más la coda.

⁹ La designación *oscillatio* se toma prestada de Grimalt 2020, 75-76, aunque no parezca encontrarse atestada en fuentes históricas.

Figura 3. Franz Schubert, "Der Lindenbaum", arranque.

Figura 4. Ludwig van Beethoven, *Sinfonía Pastoral*, 1^{er} mov., reducción de cc. 83-90.

barrocas. Un prototipo más inmediato, sin embargo, podría encontrarse en la figuración, también en las cuerdas, que acompaña al segundo tema del Allegro inicial de la *Sinfonía Pastoral* (1808) de Beethoven, obra que en muchos aspectos podría tomarse como una de las fuentes directas de la invención musical de Wagner para los "Murmullos" (Figura 4).

Otros componentes de la topicalidad pastoral en los "Murmullos" incluyen el uso conspicuo de notas pedal, siendo la pedal un marcador semióticamente establecido del espacio físico ilimitado –y como tal, una especie de subtópico con su propia historia¹⁰–; el frecuente despliegue de cuerdas *divisi*

¹⁰ Un ejemplo arquetípico de esto último se puede encontrar en la sección de apertura de la "oda sinfónica" orientalista *Le Désert* (1844) de Félicien David, donde se usa una pedal de *do* prolongada –doblada en tres octavas, *pianissimo*– para evocar la inmensidad y el vacío del desierto, una característica muy copiada por compositores posteriores. A modo de comparación: una pedal prolongada (*mi*) en un registro agudo –en este caso, un sonido armónico en los violines– es el elemento operativo de la representación del espacio ilimitado –o de un místico "sonido del silencio"– al comienzo de *En las estepas de Asia Central* (1880) de Borodin, efecto parcialmente reproducido al comienzo de la *Suite Alentejana n.º 1* (1919) de Luís de Freitas Branco, obra que a su vez evoca un paisaje semejante a la estepa de la provincia sureña portuguesa de Alentejo. ¿Por qué la nota *mi* en ambos casos? Probablemente porque es una opción obvia teniendo en cuenta la primera cuerda del violín.

y, poco después, de sordinas y armónicos de cuerdas, contribuyen a la textura y al timbre especiales de todo el episodio. Más cerca en el tiempo a Wagner, encontramos el mismo tipo de figuración en el primer poema sinfónico de Liszt, *Ce qu'on entend sur la montagne* (1847-1856), inspirado en un poema de *Les feuilles d'automne* (1831) de Victor Hugo que tiene por tema el contraste entre las voces de la naturaleza y de la humanidad. Nótese en particular el siguiente extracto del poema:

*Ce fut d'abord un bruit large, immense, confus,
Plus vague que le vent dans les arbres touffus,
Plein d'accords éclatants, de suaves murmures,
Doux comme un chant du soir, fort comme un choc*
[d'armures]

*Quand la sourde mêlée étreint les escadrons,
Et souffle, furieuse, aux bouches des clairons.
C'était une musique ineffable et profonde,
Qui, fluide, oscillait sans cesse autour du monde,
Et dans les vastes cieux, par ses flots rajeunis,
Roulait élargissant ses orbes infinis
Jusqu'au fond où son flux s'allait perdre dans l'ombre
Avec le temps, l'espace et la forme et le nombre!
Comme une autre atmosphère épars et débordé,
L'hymne éternel couvrait tout le globe inondé.
Le monde enveloppé dans cette symphonie,
Comme il vogue dans l'air, voguait dans l'harmonie.¹¹*

Al principio hubo un ruido amplio, inmenso, confuso,
Más vago que el viento en los árboles frondosos,
Lleno de acordes brillantes, dulces murmullos,
Suave como una canción vespertina, fuerte como
[un choque de armaduras]

Cuando la batalla sorda abraza a los escuadrones,
Y sopla, furiosa, en la boca de los clarines.
¡Era una música inefable y profunda,
Que, fluida, oscilaba sin cesar alrededor del mundo,
Y en los vastos cielos, por sus olas rejuvenecidos,
Se arrollaba expandiendo sus infinitos orbes
Al fondo donde su caudal iba a perderse en la sombra
Con el tiempo, el espacio, y la forma y el número!
Como otra atmósfera disperso y abrumado,
El himno eterno cubría todo el globo inundado.
El mundo envuelto en esta sinfonía,
Como navega en el aire, navegaba en armonía.

La correspondiente sección de apertura del poema sinfónico de Liszt (Figura 5) es otro paisaje sonoro estático paradigmático, lo que sugiere que los murmullos oscilantes y ondulantes en forma de un suave *ostinato* –“une musique ineffable et profonde, / Qui, fluide, oscillait sans cesse autour du monde”– ya tenían estatus de tópico musical a mediados del siglo XIX.

Volvamos ahora al pasaje de Wagner (Figura 6) para examinarlo con más detalle. La textura ondulante sirve de fondo a la imitación del canto de los pájaros en la sección A₁ de los “Murmillos”, en oboe, flauta y clarinete, esta vez siguiendo el modelo de la coda del segundo movimiento de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven. Vale la pena señalar que los motivos de los pájaros tienden a resaltar los grados $\hat{6}$ o $\hat{2}$ de la escala, bajo la apariencia de apoyaturas melódicas o notas extrañas –según la terminología académica–, que cuando se agregan al acorde de tónica forman una colección pentatónica, muy audible como tal en la parte de flauta de la pieza de Wagner –siendo esta escala, por supuesto, un marcador semántico establecido del mundo sonoro “primitivo”, o la voz de la naturaleza misma. Por cierto, la pieza también ofrece un ejemplo revelador de lo que llamaría mutación de tópico, ya que algunos de los motivos del canto de los pájaros se transforman en fanfarrias heroicas hacia el final del acto, lo que erosiona aún más la distinción potencial entre “puro” pictorialismo y tópico propiamente dicho. El colorido prestado a la armonía por la sexta añadida se refleja en el nivel de la subdominante; la alternancia de tónica y subdominante, así como la evitación de la sensible, refuerzan aún más la cualidad no direccional de la armonía, fomentando la impresión de un *Naturlaut* inmutable o de un efecto de resonancia pura, en lugar de cualquier sentido funcional tonal o movimiento armónico dirigido hacia una meta (Figura 7).

¹¹ *Apud* Liszt, Franz. 1907. *Ce qu'on entend sur la montagne* (*Musikalische Werke*. Serie I, Bd. 1). Leipzig: Breitkopf y Härtel.

Figura 5. Franz Liszt, *Ce qu'on entend sur la montagne*, reducción del arranque.

Poco Allegro
pp misterioso e tranquillo
 12 *con sordino*
 Cuerdas
 Bombo *pp*
 Vientos *mf*
poco cresc.
poco rinf.

Figura 6. Richard Wagner, *Siegfried*, Acto II, "Murmulllos del bosque", reducción de cc. 831-835.zi.

Tps.
 (Wachsendes Waldweben... Siegfrieds Aufmerksamkeit wird endlich durch den Gesang der Waldvögel gefesselt.)
pp
 Cuerdas
 Ob. *p*
 Fl. *p*

Figura 7. Richard Wagner, *Siegfried*, Acto II, "Murmullors del bosque", reducción de cc. 1198-1199.

Stimme eines Waldvogels (aus den Zweigen der Linde über Siegfried.)

(Von einer Knabenstimme zu singen.)

Voz
 Heil! Siegfried ge-hört nun der Nib-lun-gen Hort!
p durch Flageolet
 Va.
 Vc.
 mit Dämpfer
ppp
 Tp. *9:6*

Figura 8. Richard Wagner, *Das Rheingold*, Acto I, reducción del comienzo de la acción.

Que esta armonía estaba marcada semánticamente para Wagner se puede inferir desde el comienzo mismo de *Rheingold*, es decir, desde el Prólogo de todo el *Anillo* (Figura 8). En este caso, todo el caudal musical deriva de la introducción de la apoyatura sobre la tríada de subdominante, una especie de *clinamen* original que desencadena el inicio de la acción dramática tras la absoluta inmovilidad del prólogo en *mi*₂ mayor. Significativamente, los gestos melódicos y armónicos del Pájaro del bosque y de Woglinde en *Rheingold* son, de hecho, prácticamente idénticos, aunque generalmente no se los considera como un solo *leitmotiv*. Como en otros pasajes del *Anillo*, la armonía triádica no progresiva y teñida de pentatonismo se usa en *Siegfried* como marcador de la cualidad elemental del mundo natural antes de la caída, por así decirlo; la estratificación textural, asociada a sonidos atenuados – cuerdas en *divisi*, sordinas, armónicos– y a homogeneidad tímbrica, tiende a desdibujar toda individualidad en la conducción de voces –en realidad, a desdibujar la noción misma de “voz”, entendida como vehículo privilegiado de expresión de la subjetividad–, contribuyendo así al efecto general de una “tela” o “red” sónica sin línea relevante en primer plano. Para este tipo de textura, el alemán ofrece el término *Klangfläche* (superficie sonora), aplicado anteriormente a ciertos aspectos de la música de Wagner por Monika Lichtenfeld (1970, 161-167) y Carl Dahlhaus; en palabras de este último,

La naturaleza captada en sonido está primariamente determinada de modo negativo, a saber, por el hecho de que está exenta de la compulsión de la idea de desarrollo, que en el siglo XIX –al menos en la corriente principal de la historia de la composición– dominó tanto la estructura temático-motívica como la estructura armónico-tonal de la música. La superficie sonora (*Klangfläche*) aparece como imagen de un paisaje, porque en ella se suspende tanto el principio de progresión orientada hacia un fin como el del trabajo al que la teoría musical del siglo XIX se refería, de ninguna manera solo metafóricamente, como “trabajo temático-motívico”, tomando la técnica de desarrollo de Beethoven como modelo. (1980, 257)

En última instancia, la estructura “amorfa” de la *Klangfläche* implica la disipación gradual de la polifonía y del relieve temático-motívico en un efecto de timbre puro. Se podría decir que el fondo se convierte así en primer plano; cualquiera que sea la figuración melódica que pueda estar presente, tiende a ser fragmentaria, métricamente indefinida y carente de direccionalidad. Por consiguiente, cualquier sentido del “yo” musical se atenúa o se disuelve, y el tiempo parece suspendido.

Posteridad de un tópico

Sin embargo, lo que convierte a la combinación de la *Klangfläche* ondulante y de la armonía triádica coloreada –por la sexta añadida o por el pentatonismo– en algo particularmente interesante para nuestra discusión es el hecho de que no se trata de un mero idiolecto wagneriano: en el momento en que Wagner le dio un papel tan destacado en la música del *Anillo* sobre la naturaleza, ya tenía un pasado; sin duda tendría también un futuro. Como ya se mostró, lo encontramos en forma embrionaria en el pasaje de la *Sinfonía Pastoral* citado anteriormente; lo encontraremos a menudo en compositores posteriores, como Mahler, Strauss, Debussy, Ravel, Rimski-Kórsakov y sus imitadores, en relación con la representación de paisajes sonoros, como puede verse en los siguientes ejemplos. Estos no pueden subsumirse bajo la ingenua suposición de una imitación directa de sonidos “extramusicales” concretos.

Se puede decir que la sexta añadida es la armonía básica del *Prélude à l'Après-midi d'un faune* (1891-1894) de Debussy (Figura 9), con la tríada de tónica “enriquecida” –acorde de *mi* mayor más *do*♯, jugando con la ambivalencia de tonalidades relativas, como tan a menudo en Debussy– seguida de su reflejo en la submediante –acorde de *do*♯ menor más *la*♯, o séptima semidisminuida sobre el cuarto grado elevado de *mi* mayor–. Esta armonía básica finalmente se amplifica en un acorde de novena no funcional sobre la tónica, en una reiteración posterior del “tema del fauno” (c. 26) ahora complementado por una *oscillatio* en varias partes en las cuerdas, como corresponde a una obra centrada en efectos atmosféricos y espaciales; es de notar el *glissando* de arpa (c. 4 y ss.), evocador de una brisa ligera, seguido de efectos de eco –¡oscilantes!– en las trompas. El mismo acorde reaparece en combinación con la *Klangfläche* ondulante hacia el final de la obra (c. 94; Figura 10).

Como podría anticiparse, la misma construcción sónica ocupa un lugar destacado en *La Mer* (1903-1905), ahora obviamente sugiriendo el suave movimiento de las olas en lugar del susurro del follaje (Figura 11), presentando la misma configuración pentatónica encontrada anteriormente en Wagner; curiosamente, variantes del mismo acorde forman la armonía final de los tres movimientos de *La Mer*. Las continuidades entre estas dos obras clave de Debussy deberían alertarnos sobre la plena tópicidad de la armonía hipostasiada de la sexta añadida, implicando una nota auxiliar yuxtapuesta a su propia resolución –o “nota real”– como la perfecta imagen acústica del tiempo coagulado, en ambos casos asociado a un patrón de figuración ondulada y a texturas de cuerdas estratificadas.

Además, el campo armónico pentatónico –tal como se encuentra en el pasaje mencionado de *La Mer*– también puede conceptualizarse como una estructura construida mediante quintas superpuestas; una expansión del mismo principio proporciona la base tonal para la Introducción de *Daphnis et Chloé* (1909-1912) de Ravel, donde la secuencia acumulada de alturas en vertical (*la-mi-si-fa*♯-*do*♯-*sol*♯-*re*♯) satura el espacio tonal del modo habitualmente llamado lidio, en este contexto evocador del mundo griego arcaico (Figura 12). La superposición de quintas “vacías” como marcador de rusticidad tenía, por supuesto, un precedente bien establecido en el último movimiento de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, por ejemplo, con sus efectos de bordón. La *Klangfläche* constituida por el total diatónico, así lograda en las primeras páginas de *Daphnis et Chloé*, proporciona el trasfondo de otra figura oscilante conspicua –primero en las trompas, luego en el coro mixto–, destacando una vez más los grados $\hat{2}$ y $\hat{6}$ de la escala.

Figura 9. Claude Debussy, *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, reducción del arranque.

Figura 10. Claude Debussy, *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, reducción de cc. 94-95.

Figura 11. Claude Debussy, *La Mer*, 1^{er} mov., reducción de cc. 31-32.

Figura 12. Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé*, reducción del arranque.

Figura 13. Gustav Mahler, *Sinfonía n.º 3*, 4.º mov., reducción del arranque.

Sehr Langsam. Misterioso. (Durchaus *ppp*.)

+Arp. =* *ppp* mit Dämpfer

Durchaus leise mit geheimnisvollem Ausdruck.

+Voz O Mensch! O Mensch!

+Vn. Va. *pp* +Tps.

Mutatis mutandis, un universo sonoro muy semejante impregna los primeros compases de la *Sinfonía n.º 1* (1888) de Mahler, marcados por el compositor con “Wie ein Naturlaut” (“Como un sonido de la naturaleza”); más aún el cuarto movimiento de la *Sinfonía n.º 3* (1893-1896) del mismo compositor (Figura 13), una meditación nocturna basada en el poema de Nietzsche “O Mensch! Gib Acht!” (“¡Oh, hombre! ¡Atento!”). Dicho movimiento proporciona abundantes ejemplos de la figura de *oscillatio* – también con alternancias lineares prominentes de $\hat{6}-\hat{5}$ y $\hat{2}-\hat{1}$ – combinadas con notas pedal, sordinas, un *tempo* lento y, por supuesto, armonías estáticas y congeladas. Además, el movimiento presenta una imitación de cantos nocturnos de pájaros en el oboe y el corno inglés –marcados, como en la *Sinfonía n.º 1*, con la indicación “Wie ein Naturlaut”–.

Un ejemplo armónicamente aún más complejo de una *Klangfläche* se puede encontrar en el episodio “Nacht” de la *Sinfonía alpina* (1911-1915) de Richard Strauss, que incluye las ya familiares figuras de *oscillatio* superpuestas a una armonía estática; en este caso, un total diatónico en forma de *cluster* que resulta de la verticalización de la escala menor natural –a veces denominada eólica– descendente desde si_b , con todas las notas sonando simultáneamente (Figura 14), en una especie de imagen especular del gambito inicial de Ravel en *Daphnis et Chloé*. Aquí, una catábasis nocturna, misteriosa y ligeramente amenazante, reemplaza el “solar” ascenso raveliano por quintas superpuestas.

Pasando del mundo germánico a Rusia, a menudo se pueden encontrar tipologías similares en las representaciones de la naturaleza de Rimski-Kórsakov, incluido el cuadro musical *Sadko* (1867, rev. 1869, 1891-1892), con su figuración ondulante que evoca las olas del mar, y la Introducción de la ópera “panteísta” *La leyenda de la ciudad invisible de Kitezsh* (1903-1904). En ella (Figura 15) acontece la representación de un bosque donde se encuentra a Fevróniya –la protagonista– viviendo en plena armonía con la naturaleza prístina.¹² La misma armonía y textura también proporcionan la sonoridad “abierta” y etérea al final del “cuadro de cuento de hadas” de Liádov en *El lago encantado* (1909). Aquí se halla en la tonalidad de re_b mayor –sugiriendo un paralelo con *La Mer*–, como para demostrar que el uso del tópico del paisaje sonoro ya se había convertido en propiedad común para prácticamente cualquier compositor que trabajara dentro de la tradición europea (Figura 16).

¹² Sobre otros aspectos del paisaje en la música de Rimski-Kórsakov, véase Bullock 2017.

Figura 14. Richard Strauss, *Sinfonía alpina*, reducción del arranque.

Lento Cuerdas mit Dämpfer

pp Cl. Fag.

Tps.

-8va
-15ma

Tbn. Tb. *pp* *marcato*

p *dim.* *pp*

Cuerdas

3

Figura 15. Nikolái Rimski-Kórsakov, *La leyenda de la ciudad invisible de Kitez*, reducción de cc. 16-20.

p dolce

Ob.

Cl. *pp*

Vn. *pp*

Va.

Fg.

Vc.

Figura 16. Anatoli Liádov, *El lago encantado*, reducción del final.

Arp. Cel.

Vn.

Va.

Vc.

ppp

pizz.

Timp.

Vc. Cb. (-8va) *ppp*

tr

tr

ppp *tr*

morendo

Paisaje sonoro y negación del tiempo

¿Dónde nos deja entonces el “paisaje sonoro compuesto” con respecto a la teoría de los tópicos? Espero haber demostrado con estos ejemplos –a los que podrían añadirse muchos más–, en los que la red de relaciones cruzadas es particularmente densa, que los iconos musicales participan a menudo de la naturaleza de los tópicos. Es decir, realizan una función mimética no como imitaciones directas de la “realidad” sónica per se, sino como configuraciones musicales que pertenecen a un conjunto de dispositivos transtextuales, tal vez originados en citas directas, pero que finalmente evolucionan hacia un repertorio de figuras características “anónimas”, una propiedad retórica común ampliamente compartida por los compositores –y, presumiblemente, por sus oyentes–; en todo caso, se erigen como una legítima variedad de la típica “imitación musical de otras músicas”, para volver al apartado inicial de este artículo. En este sentido, el “Waldweben” de Wagner parece un ejemplo particularmente elocuente ya que la pieza, como hemos visto, parece haber jugado un papel histórico en el desarrollo de lo que llegó a conocerse –bastante inexactamente, por cierto– como el estilo impresionista en la música. Pero más allá de sus implicaciones retóricas, ha marcado un paso en la dirección de la composición de *Klangfläche*, sobre la cual uno estaría tentado de invocar las enigmáticas palabras en *Parsifal*: “Zum Raum wird hier die Zeit” (“Aquí el tiempo se convierte en espacio”). Viniendo de una dirección diferente, Julian Johnson llega a una conclusión similar al señalar:

La música de la naturaleza, en su aparente autosuficiencia y evitación del movimiento lineal, parece suspender el tiempo. En esto parece ofrecer una analogía para nuestra experiencia de espacialidad en la que hay poco o ningún movimiento. El espacio sin percepción de movimiento orientado parece atemporal. (1999, 232)

La idea, a su vez, se halla en resonancia con la noción de *mouvement immobile* (movimiento inmóvil) del filósofo Vladimir Jankélévitch (p. ej. [1976] 1989, 124), en conexión con mi propia exploración del tópico de la “música de la máquina” (Castro 2019): la imitación musical del universo mecánico que se remonta en la música occidental al menos hasta el siglo XVIII, y que floreció en el XX en obras entre otros de Ravel, Honegger, Stravinski, Prokófiev, Mosolov, Hindemith, Antheil. Aunque tendemos a considerar a la máquina como lo opuesto a la naturaleza –y teniendo en cuenta las obvias diferencias en las configuraciones rítmicas y dinámicas de las respectivas ocurrencias musicales–, ambos tópicos parecen compartir el énfasis en el antisubjetivismo y la negación –quizás la liberación– de un tiempo entendido como proceso y devenir. Naturaleza y máquina podrían así ser consideradas como polos complementarios de la obliteración musical del sujeto humano clásico, con lo posthumano reflejando lo prehumano, por así decirlo: en cierto sentido, un complejo tópico que podría también interpretarse como una búsqueda de la música del *Id* freudiano. Que tanto el paisaje sonoro como el mecánico pusieran énfasis en la estasis y la repetición es significativo en sí mismo, y las consecuencias para la historia de la música de los siglos XX y XXI no se pueden subestimar: tanto el paisaje sonoro natural como la representación de la máquina –quizás junto con el ritual, otro tópico que presenta afinidades con ambos– parecen existir fuera del tiempo, o por lo menos más allá de cualquier conciencia de una temporalidad teleológica, y por lo tanto evadiendo implícitamente cualquier potencial narrativo musical. Su tiempo es el presente eterno, inmutable, o quizás cíclico, ese que puede repetirse *ad infinitum*, no tiene principio ni fin. En el poder hipnótico del *ostinato* reside esa anulación antibergsoniana de la temporalidad como duración –“die Eskamotierung der Zeit”– que

Adorno ([1949] 1975, 171) identificó –sólo para deplorarla– como un rasgo típico de la música de Stravinski y de los “impresionistas” –las mismas tipologías musicales prefiguradas proféticamente, o fatalmente, en la música del “Waldweben” de Wagner–. Pero aquí estamos dejando el ámbito de la teoría de los tópicos y entrando en el terreno de una semántica de la temporalidad.

A modo –o quizás en lugar de– conclusión, ofrezco un resumen de mis principales argumentos, como posibles puntos de partida para otros desarrollos:

- La definición de Ratner del tópico musical deja espacio para diferentes interpretaciones, desde un repertorio de lugares comunes tradicionales hasta referencias cruzadas entre estilos o géneros con implicaciones semánticas.
- La distinción entre pictorialismo y tópico propiamente dicho debe ser flexible, ya que parece existir un *continuum* más que una demarcación nítida entre las dos categorías.
- En muchos casos, el pictorialismo puede convertirse en un tópico en sentido pleno; los tópicos no siempre son estables, pueden transformarse en otros (“mutación de tópicos”).
- Los iconos musicales realizan una función mimética no necesariamente como imitaciones directas de la “realidad”, sino como un conjunto de dispositivos transtextuales, que a veces se originan en citas directas pero que finalmente evolucionan hacia un repertorio de figuras características compartibles.
- El “paisaje sonoro” natural –más idealizado que específico del lugar– puede ofrecer un ejemplo de pictorialismo con un estatus de tópico, lo que en última instancia abre el camino hacia un estilo de composición orientado hacia la *Klangfläche* (superficie sonora).
- Al enfatizar la estasis y la repetición conjuntamente, el tópico del paisaje sonoro sugiere un presente eterno, la negación del tiempo como proceso y el borrado del sujeto humano clásico, que parece un rasgo definitorio de gran parte de la música y de la cultura del período post-wagneriano, con importantes prolongaciones hasta el presente. Pero eso ya pertenece a otro artículo.



Agradecimientos

Agradezco a Tiago Gonzaga Videira (CESEM/INET-MD, NOVA FCSH) su colaboración en la reducción y adaptación de los ejemplos musicales del artículo.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. [1949] 1975. *Philosophie der neuen Musik*. Fráncfort: Suhrkamp.
- Agawu, V. Kofi. 1991. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.
- . 2008. “Topic theory: Achievement, critique, prospects”. En *Passagen, IMS Kongress Zürich 2007: Fünf Hauptvorträge, Five Key Note Speeches*, editado por Laurenz Lütteken y Hans-Joachim Hinrichsen, 38-69. Kassel: Bärenreiter.
- . 2009. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Nueva York: Oxford University Press.
- Allanbrook, Wye Jamison. 1983. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: Chicago University Press.

- Bohlman, Philip V. 2002. "Landscape–Region–Nation–Reich: German folk song in the nexus of national identity". En *Music and German National Identity*, editado por Celia Applegate y Pamela Potter, 105-127. Chicago: Chicago University Press.
- Bukofzer, Manfred. 1939-1940. "Allegory in Baroque music". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 3 (1-2): 1-21.
- Bullock, Philip Ross. 2017. "Lyric and landscape in Rimsky-Korsakov's songs". *19th-Century Music* 40 (3): 223-238. <https://doi.org/10.1525/ncm.2017.40.3.223>
- Burnham, Scott. 2005. "Landscape as music, landscape as truth: Schubert and the burden of repetition". *19th-Century Music* 29 (1): 31-41. <https://doi.org/10.1525/ncm.2005.29.1.31>
- Burns, Lori y Serge Lacasse, editores. 2018. *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Burrow, Colin. 2013. Introducción a *European Literature and the Latin Middle Ages*, xi-xx. Princeton y Oxford: Princeton University Press [cf. Curtius [1948] (1993)].
- Castro, Paulo F. de. 2019. "Dionysian or tectological? On the cultural meaning of the 'machine music' topic in the early Soviet context". En *Music and the Second Industrial Revolution*, editado por Massimiliano Sala, 395-411. Turnhout: Brepols.
- . 2021. "Transtextuality according to Gérard Genette—and Beyond". En *Intertextuality in Music: Dialogic Composition*, editado por Violetta Kostka, Paulo F. de Castro y William A. Everett, 131-144. Londres y Nueva York: Routledge.
- Corrado, Omar. 2014. "Música argentina y producción del espacio: mapa, derivas". *Revista Argentina de Musicología* 14: 91-130. <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/75>
- Curtius, Ernst Robert. [1948] 1993. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübinga y Basilea: Francke.
- Dahlhaus, Carl y Hans Heinrich Eggebrecht. 1987. *Was ist Musik?* Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
- Dickensheets, Janice. 2012. "The topical vocabulary of the nineteenth century". *Journal of Musicological Research* 31 (2-3): 97-137. <https://doi.org/10.1080/01411896.2012.682887>
- Eco, Umberto. [1975] 1994. *Trattato di semiotica generale*. Milán: Bompiani.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. París: Seuil.
- Grabócz, Márta. 2009. *Musique, narrativité, signification*. París: L'Harmattan.
- Grey, Thomas S. 1997. "Tableaux vivants: Landscape, history painting, and the visual imagination in Mendelssohn's orchestral music". *19th-Century Music* 21 (1): 38-76. <https://doi.org/10.2307/746831>
- Grimalt, Joan. 2020. *Mapping Musical Signification*. Cham: Springer.
- Grimley, Daniel M. 2006. *Grieg: Music, Landscape and Norwegian Identity*. Woodbridge: Boydell Press.
- . 2018. *Delius and the Sound of Place*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hatten, Robert. 1985. "The place of intertextuality in music studies". *American Journal of Semiotics* 3 (4): 69-82. <https://doi.org/10.5840/ajs1985345>
- . 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hicks, Jonathan, Michael Uy y Carina Venter. 2016. "Introduction: Music and landscape". *The Journal of Musicology* 33 (1): 1-10. <https://doi.org/10.1525/jm.2016.33.1.1>
- Jankélévitch, Vladimir. [1976] 1989. *Debussy et le mystère de l'instant*. París: Plon.
- Johnson, Julian. 1999. *Webern and the Transformation of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2005. "Mahler and the idea of Nature". En *Perspectives on Gustav Mahler*, editado por Jeremy Barham, 23-36. Aldershot: Ashgate.
- Klein, Michael L. 2005. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Korsyn, Kevin. 2001. "Beyond privileged contexts: Intertextuality, influence, and dialogue". En *Rethinking Music*, editado por Nicholas Cook y Mark Everist, 55-72. Oxford: Oxford University Press.
- Laforgue, Jules. 1903. *Mélanges posthumes*. París: Mercure de France.

- Lichtenfeld, Monika. 1970. "Zur Technik der Klangflächenkomposition bei Wagner". In *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, editado por Carl Dahlhaus, 161-167. Regensburg: G. Bosse.
- McClelland, Clive. 2012. *Ombra: Supernatural Music in the Eighteenth Century*. Lanham: Lexington Books.
- . 2017. *Tempesta: Stormy Music in the Eighteenth Century*. Lanham: Lexington Books.
- McKay, Nicholas. 2007. "On topics today". *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4 (1-2): 159-183. <https://doi.org/10.31751/251>
- Millington, Barry. 1992. "Siegfried". En *The New Grove Dictionary of Opera*, editado por Stanley Sadie, 367-370. Londres: MacMillan.
- Mirka, Danuta, editora. 2014. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Monelle, Raymond. 2000. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- . 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
- Panos, Nearchos, Vangelis Lympouridis, George Athanasopoulos y Peter Nelson, editores. 2013. *Proceedings of the International Conference on Music Semiotics: In Memory of Raymond Monelle*. Edimburgo: University of Edinburgh.
- Peattie, Thomas. 2015. *Gustav Mahler's Symphonic Landscapes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2021. "Music, Romantic landscape, and the visual". En *The Cambridge Companion to Music and Romanticism*, editado por Benedict Taylor, 56-73. Cambridge: Cambridge University Press.
- Plesch, Melanie. 2018. "From 'abandoned huts' to 'maps of the pampas': The topos of the Huella and the representation of landscape in Argentine art music". En *Studies on a Global History of Music: A Balzan Musicology Project*, editado por Reinhard Strohm, 345-379. Abingdon y Nueva York: Routledge.
- Plesch, Melanie et al. 2017. "Dossier temático". *Revista portuguesa de musicologia* 4 (1): 27-140. <http://rpm-ns.pt/index.php/rpm/issue/view/29>
- Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. Nueva York: Schirmer.
- Rosen, Charles. 1995. *The Romantic Generation*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Schering, Arnold. 1941. *Das Symbol in der Musik*. Leipzig: Koehler & Amelang.
- Sheinberg, Esti y William P. Dougherty, editores. 2020. *The Routledge Handbook of Music Signification*. Londres: Routledge.
- Sisman, Elaine R. 1993. *Mozart: The "Jupiter" Symphony, no. 41 in C major, K. 551*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Taylor, Benedict. 2016. "Seascape in the mist: Lost in Mendelssohn's Hebrides". *19th-Century Music* 39 (3): 187-222. <https://doi.org/10.1525/ncm.2016.39.3.187>
- Volpe, Maria Alice. 2001. "Indianismo and landscape in the Brazilian age of progress: Art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s". Tesis doctoral, University of Texas at Austin.
- Wagner, Richard. 1861. *Quatre poèmes d'opéras traduits en prose française précédés d'une lettre sur la musique*. París: Librairie Nouvelle.

Este artículo está publicado en acceso abierto bajo una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.